DIE GALERIEN EUROPAS

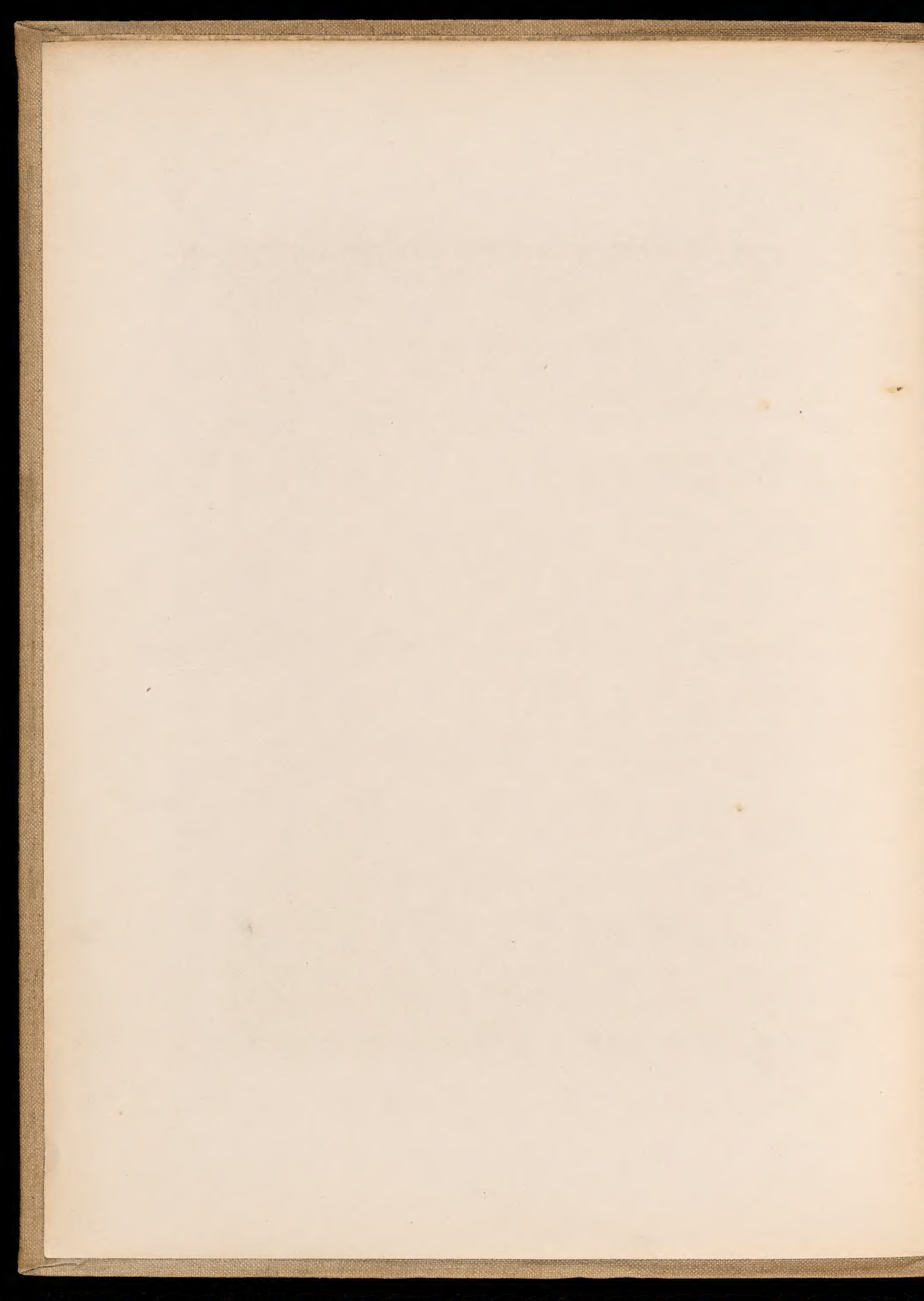
SECHSTER BAND
TAFEL 421-480

E.A. SEEMANN LEIPZIG









DIE GALERIEN EUROPAS

SECHSTER BAND



Die Galerien Europas

GEMÄLDE ALTER MEISTER
IN DEN FARBEN DER ORIGINALE

SECHSTER BAND



TAFEL 421—480

Berlin, Wien, Isenheimer Altar

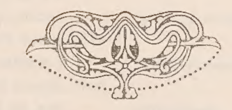
VERLAG VON E. A. SEEMANN IN LEIPZIG

Herstellung der farbigen Reproduktionen durch
die Kunstanstalt KIRSTEIN & CO. in Leipzig

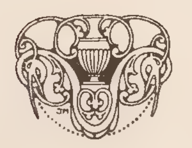
Verzeichnis der farbigen Reproduktionen

Co. = Colmar, Museum — Ho. = Wien, Hofmuseum — K. F. M. = Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

461. Hans Holbein d. J., Bildnis der Königin von England Jane Seymour. Ho.
462. Gerard David (?), Christi Geburt. Ho.
463. Balthasar Denner, Weiblicher Studienkopf. Ho.
464. — Männlicher Studienkopf. Ho.
465. Giovanni Battista Tiepolo, Die hl. Katharina von Siena. Ho.
466. Peter Paul Rubens, Der kleine Jesus mit dem hl. Johannes und Engeln. Ho.
467. Giorgione, Die drei Philosophen. Ho.
468. Albrecht Dürer, Die Anbetung der hl. Dreifaltigkeit. Ho.
469. Domenico Feti, Ein Marktplatz. Ho.
470. Bernhard Strigel, König Ludwig II. von Ungarn als Kind. Ho.
471. Tiziano Vecellio, Danae. Ho.
472. Peter Bruegel d. A., Die Jäger im Schnee (Februar). Ho.
473. Diego Velazquez, Bildnis der Infantin Margareta Theresia. Ho.
474. Anton van Dyck, Bildnis des Prinzen Ruprecht von der Pfalz. Ho.
475. Peter Paul Rubens, Des Künstlers zweite Frau Helene Fourment („Das Pelzchen"). Ho.
476. Peter Paul Rubens, Selbstbildnis. Ho.
477. Gerard Ter Borch, Die Apfelschälerin. Ho.
478. Meister des Todes Mariä, Königin Eleonore von Frankreich. Ho.
479. Peter Paul Rubens, Das Venusfest. Ho.
480. Tiziano Vecellio, Der kleine Tamburinschläger. Ho.



Alphabetisches Verzeichnis der farbigen Reproduktionen



DIE GALERIEN EUROPAS

VI. BAND 1911 / HEFT 1

FARBIGE REPRODUKTIONEN:

Rubens, Bildnis eines Kindes des Künstlers / Guardi, Ansicht der Giudecca / Correggio, Leda mit dem Schwan / Mignard, Maria Mancini / Brueghel, Das Paradies





Petrus Paulus Rubens

(1577—1640)

Bildnis eines Kindes des Künstlers

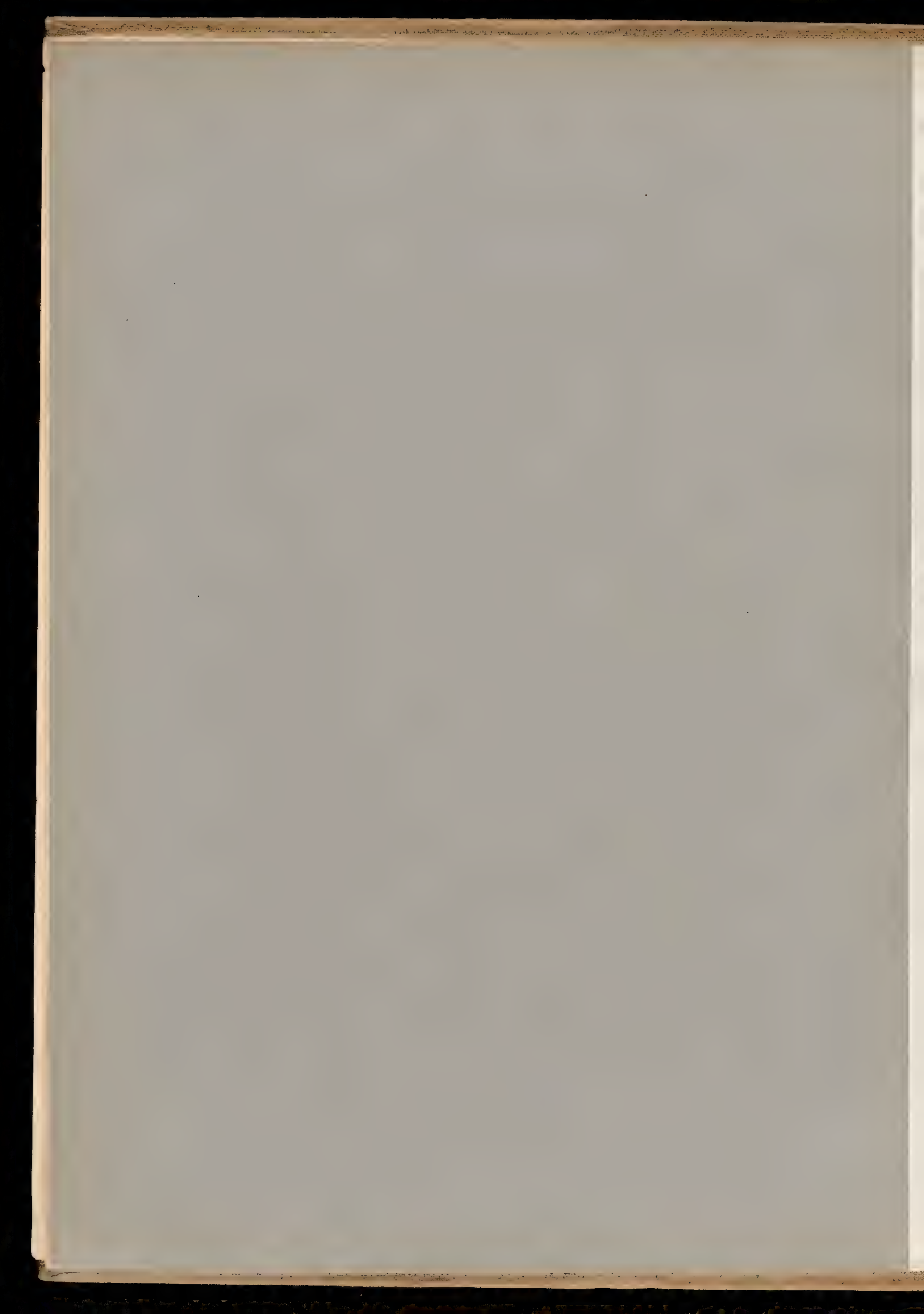
Eichenholz; 0,49×0,40 cm

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Rubens war ein großer Kinderfreund. Unter den 27 Gemälden seiner Hand, die das Kaiser-Friedrich-Museum besitzt, finden sich nur zwölf, auf denen keine Kinder mit dargestellt sind, und bei diesen zwölf verbot es fast überall der Gegenstand, sie in der Komposition unterzubringen. Aber nicht nur dieses häufige, natürlich auch in anderen Sammlungen zu beobachtende Vorkommen der Kinder spricht für des Meisters Liebe zu ihnen, sondern vor allem die Art, wie er sich mit ihnen beschäftigt, wie er sie uns zeigt. Irdische kleine Schlingel sind sie überall, auch wenn sie ein Flügelpaar am Rücken schmückt, kernige Bürschlein und Mägdlein voll Lebenskraft und Lebenslust: „Die Racker sind doch gar zu appetitlich“. Und wenn sie einmal ernsthaft sich gebärden, an der Handlung der Großen teilzunehmen sich bemühen, sind sie doppelt köstlich in ihrem ernsthaften Spiel, in ihrer betonten Würde, in ihrer frommen Sittsamkeit. In Reinheit und Anmut sind sie zu atmen gewohnt. Und was das Höchste ist, alles Süßliche ist ferne von ihnen. Eine selbstverständliche Kraft lebt in diesen gesunden Kindern gesunder Eltern, sie verheißen ein heroisches Geschlecht und so zeigen auch sie, wie Rubens, ganz auf dem Boden der Wirklichkeit stehend, es versteht, die Wahrheit des Alltags mit seinem künstlerischen Ideal zu verbinden, ohne sich in den Dissonanzen der Unwahrheit zu verlieren. Man glaubt an diese Kinder und — man blickt zu ihnen empor. Ohne das glückliche Familienleben, das Rubens mit der ersten wie mit der zweiten Frau in seinem glänzenden Hause führte, als dessen schönster Schmuck doch die Kraft, Stetigkeit und Wärme des Gefühls angesehen werden muß, wäre diese Meisterschaft in der Darstellung des Kindes kaum erklärbar. Unser Bild, etwa um 1616 entstanden, zeigt den zweiten Sohn des Meisters, den ihm Isabella Brant geboren hatte. Es ist eine Studie, mit erstaunlich sicheren Pinselstrichen in einem Augenblick auf die Holztafel gesetzt, wo das Kind, in sich versunken, irgend etwas beobachtete. Den Vater reizte aber das blondgelockte Köpfchen doch so, daß er das Brett nach unten zu ergänzen ließ und dann die Händchen hinzumalte, deren eines an einem Bändchen eine flatternde Meise hält. Später ist derselbe kleine Schelm, dem inzwischen Flügel gewachsen sind, in eine große Komposition eingefügt worden, in jenen anmutigen Reigen, der ein Madonnenbild geschäftig umschwebt, um es mit einem herrlichen Blumenkranz zu schmücken. Man findet ihn auf diesem Gemälde der Münchener Pinakothek ganz oben rechts in der Ecke. Er ist dort mit demselben rot und weißen Perlenkettchen geschmückt, das koloristisch in unserer Studie so wichtig ist. Denn das kalte Weiß des Hemdchens mit seinen bläulichen Schatten wird dadurch, wie durch die mit gedämpfterem Rot überhauchten Händchen und die Wange in wirkungsvollen Einklang mit dem Gesamtton gebracht.

Karl Koetschau





Francesco Guardi

(1712—1793)

Ansicht der Giudecca in Venedig

Leinwand; 66×51 cm

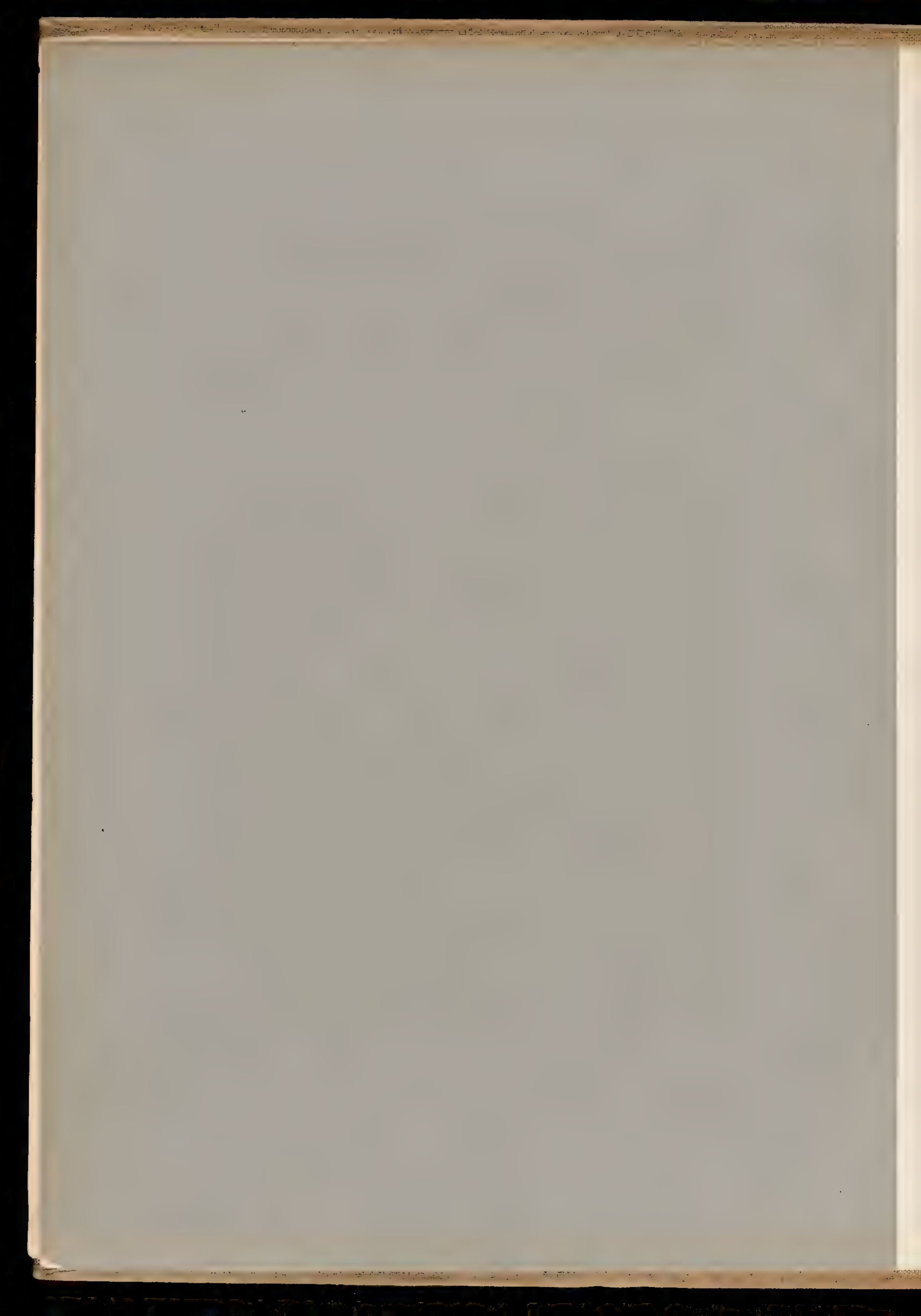
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Im 18. Jahrhundert hat Venedig allein noch unter den italienischen Städten eine Malerschule von selbständiger Bedeutung hervorzubringen gewußt. In Giovanni Battista Tiepolo erstand noch einmal ein Meister der dekorativen Figurenmalerei, dessen Werke wie eine rauschende Apotheose am Ende einer glänzenden, klangreichen Oper wirken, und in Antonio Canale und seinem Neffen Bernardo Belotto bildete sich ein selbständiger Zweig der Landschaftsmalerei, die das Architekturstück mit der Landschaft verschmelzende Prospekten- oder Vedutenmalerei, heraus, die erst in den letzten vom Realismus beherrschten Jahrzehnten unserer Zeit wieder allgemeiner Schätzung sich erfreuen durfte. Denn die strenge Sachlichkeit im Sehen und die gewissenhafte Treue in der Wiedergabe des Geschauten bildet die gesunde, feste Grundlage dieser besonderen Kunstgattung. Antonio Canale ist von beiden der größere Poet. Lebensvolle Wärme gibt seinen Bildern jenen Stimmungsgehalt, der uns immer aufs neue an die Lagunenstadt fesselt. Bernardo Belotto hingegen, der sich wie sein Oheim und Lehrer des Beinamens Canaletto bediente, ist nüchterner, geht mit beinahe eigensinniger Genauigkeit auf die Einzelheiten seiner Darstellung ein und wird dabei fast lehrhaft, in den Ausdrucksmitteln im Laufe seiner Entwickelung sogar konventionell. Möglich, daß ihn der Aufenthalt im Norden in diese besondere Richtung drängte. — Neben diesen beiden Meistern der Vedute ist merkwürdigerweise Guardi lange Zeit nicht gebührend geschätzt worden. In Frankreich und England mag man ihm früher als bei uns gerecht geworden sein und infolgedessen seine Bilder früher gesammelt haben. Jetzt aber haben seine Werke auch bei uns überall Eingang gefunden, und ihre Wertung ist damit auf dem Kunstmarkt erheblich gestiegen. Es ist dies begreiflich, da wir selbst erst den Kampf um die Probleme des Kolorismus erlebt haben mußten, ehe wir Guardis beste Eigenschaften würdigen konnten. Denn er ist, wie sein Schwager Tiepolo, vornehmlich Kolorist. Die malerische Stimmung ist ihm ersichtlich wichtiger als die Genauigkeit der Zeichnung, das Aufblitzen der Lichter auf den Gebäuden wertvoller als die getreue Wiedergabe ihrer Einzelheiten, der geschickt hingetupfte Farbenfleck erfreulicher als die perspektivisch korrekt gezogene Linie. So hat er das Geheimnis der Stunde, also ganz bestimmter Lichtverhältnisse, besser als irgend ein anderer der ihm künstlerisch verwandten Meister verstanden und mit feiner Empfindung wiederzugeben gewußt. — Alle diese Vorzüge finden sich in glänzender Vereinigung auf der Ansicht der Giudecca, dem schönsten der drei Bilder des Meisters, die die Berliner Galerie seit 1899 erworben hat. Ein herrlicher blauer Himmel breitet sich über den Kanal; links taucht aus der Landschaft die Giudecca mit S. Eufemia auf, rechts liegt hell beleuchtet die Kirche der Gesuati; glitzerndes Licht huscht über die stille Wasserfläche, umsäumt die Wandungen der Boote, die Taue und Ruder und die, die sie führen: Venedigs einziger Zauber hält uns wieder einmal gefangen.

Karl Koetschau







Antonio Allegri, gen. Correggio

(geb. um 1490, gest. 1534)

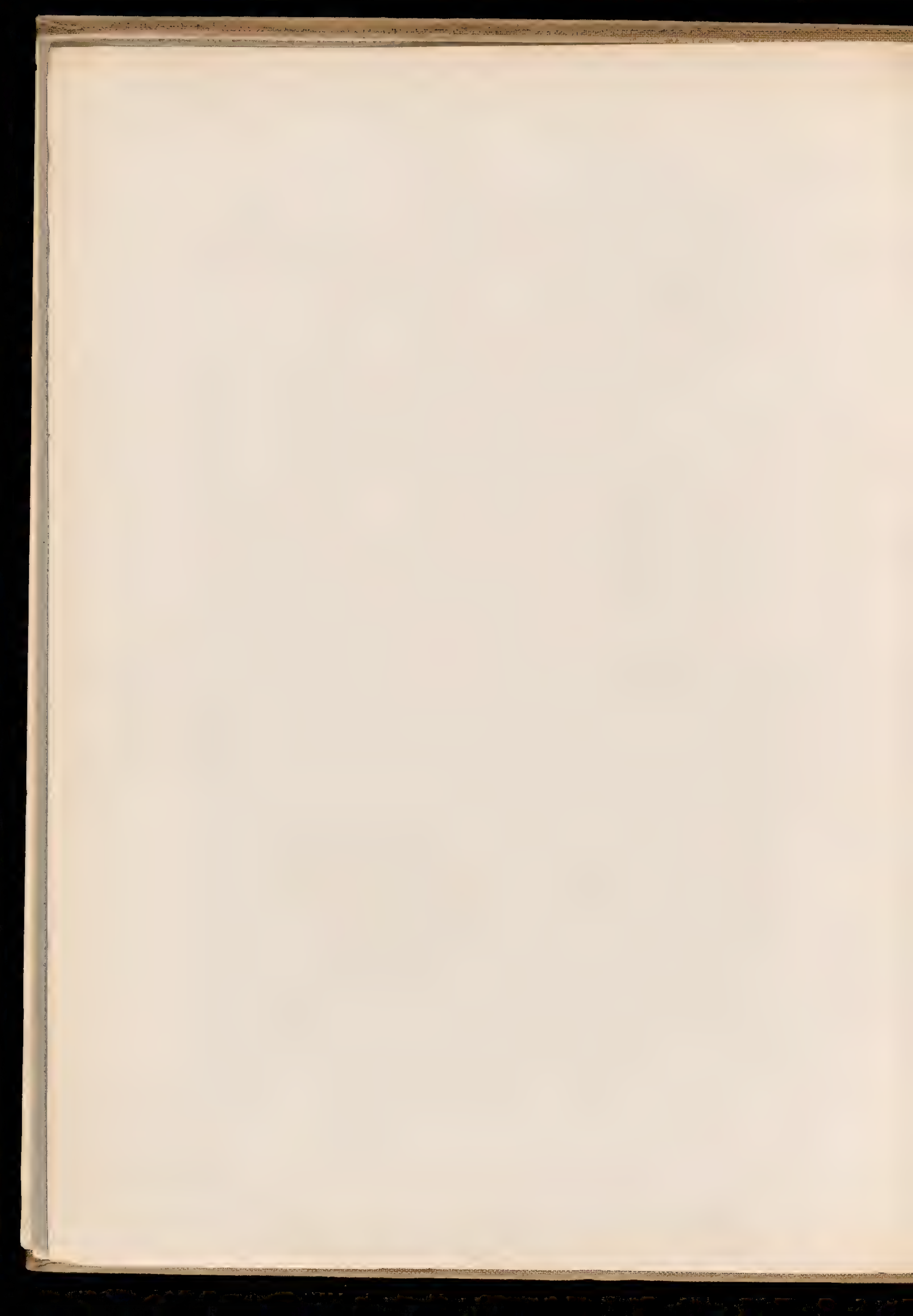
Leda mit dem Schwan

Leinwand; 1,52×1,91 cm

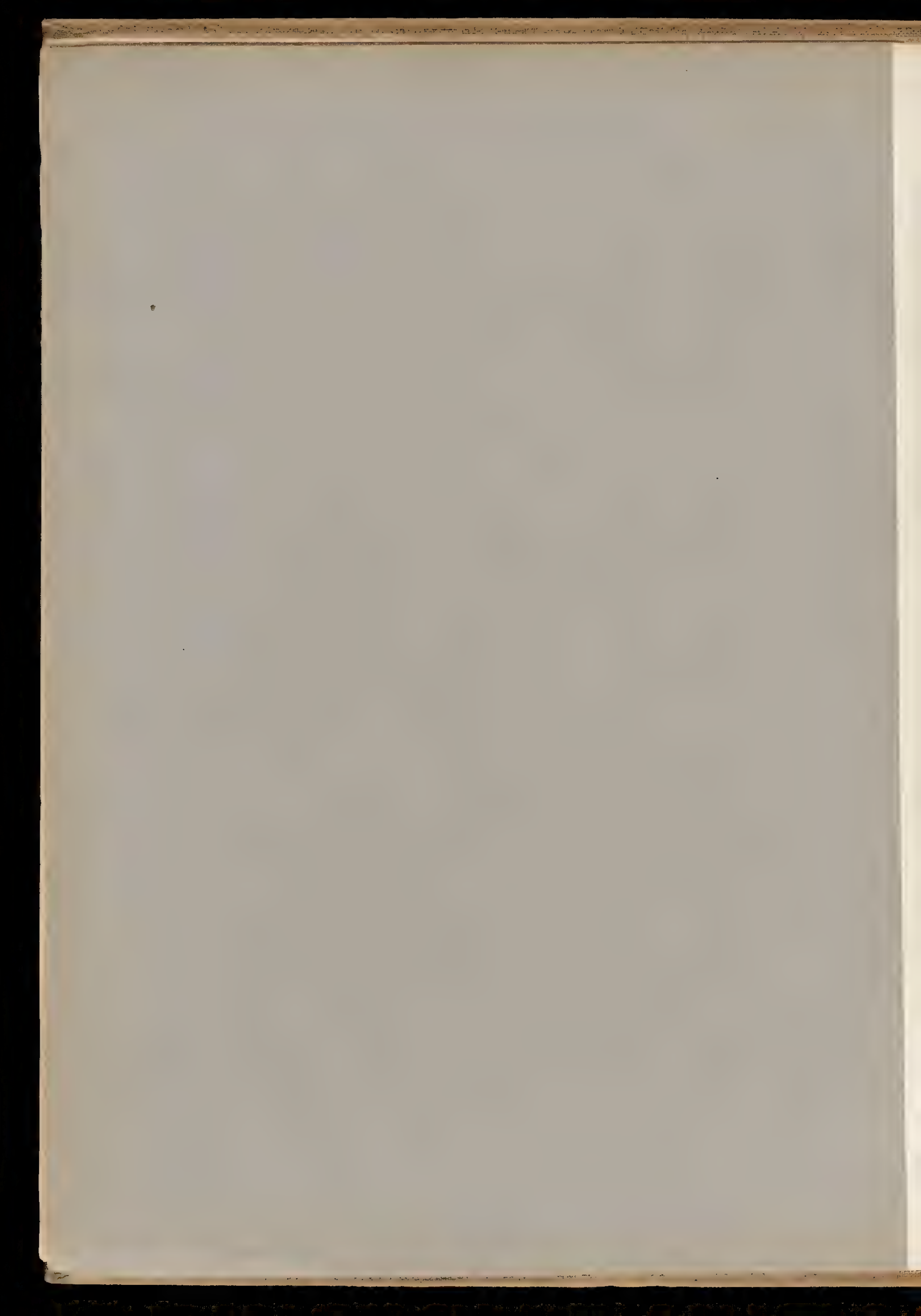
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Nach glücklicher Vollendung der ihm übertragenen Fresken in den Kirchen Parmas kehrte Antonio Allegri im Jahre 1530 nach seiner Vaterstadt Correggio zurück, um sie, von kurzen Reisen abgesehen, bis zu seinem am 5. März 1534 erfolgten Tode nicht mehr zu verlassen. In der Tätigkeit dieser letzten Jahre treten die religiösen Stoffe ganz zurück. Der Meister malt vielmehr, wohl unter dem Einfluß des mantuanischen Hofes, zu dem ihn seine fürstliche Gönnerin Veronika Gambara in Beziehung gebracht haben dürfte, mit Vorliebe mythologische und allegorische Stoffe. Und so hoch seine kirchlichen Bilder auch zu bewerten sind, fast möchte man meinen, daß die profanen Dinge, die er nun schildert, seinem Wesen mehr entsprächen. Denn seine natürliche Anmut, seine zwanglos sich gebende, von reiner Liebe zum Schönen veredelte Sinnlichkeit kann sich, nicht mehr vom Stoffe eingeengt, mit all der Liebenswürdigkeit aussprechen, die uns den Meister menschlich so nahe bringt. Sein wahrhaft freier Geist braucht keine Klippe mehr zu fürchten, und selbst über die heikelsten Szenen der Götterliebschaften ist eine Unbefangenheit gebreitet, daß auch herbe Sittenstrenge nicht den Vorwurf ungezügelten Wollens gegen den Schöpfer dieser Bilder erheben darf. Ein leichter Zug köstlicher Schalkhaftigkeit, der bei unserem Bilde aus dem Gebaren der Begleiterinnen der Leda unaufdringlich hervorblickt, bei der Danaë in der Galerie Borghese aus den eifrig die Pfeilspitzen schärfenden Putten, beim Wiener Ganymed aus dem verdutzt dem Götterliebling nachbellenden Hunde, dieser heitere Zug sollte auch den letzten Zweifel an der Überlegenheit des Meisters über seinen Stoff und an der Berechtigung seiner Darstellung nehmen. Auf die meisterhaft ausgeglichene Technik, auf die Beherrschung der Lichtprobleme, die auch hier, wo so reichliche Gelegenheit in der Wiedergabe nackter Menschen gegeben war, sicherlich für die künstlerische Konzeption den Ausgangspunkt bildeten, braucht kaum hingewiesen zu werden: die Zeit höchster Reife ist in ihnen erkennbar. — Das Berliner Bild hat ein seltsames Schicksal gehabt. Zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts befand es sich in Spanien, wo es 1603 für Kaiser Rudolf II. vom Grafen Khevenhiller gekauft wurde. In der Prager Kunstkammer blieb es, bis die Schweden es 1648 nach Stockholm entführten. Die Königin Christine nahm es mit anderen Kunstschätzen mit sich nach Rom, und dort zierte es als deren Geschenk einige Zeit den Palast des Kardinals Dezio Azzolini, bis es von ihm weiter an den Prinzen Livio Odescalchi gelangte. 1722 finden wir die Leda dann im Besitz des Regenten Philipp von Orléans, und hier fiel das Gemälde unduldsamem Unverstand zum Opfer. Philipps bigotter Sohn Ludwig zerschnitt es und zerstörte den Kopf der Leda. Dem mit der Verwaltung der herzoglichen Sammlung betrauten Hofmaler Charles Coypel gelang die Wiederherstellung, und da er auch den Kopf ersetzte, so konnte es nach seinem Tode für den ansehnlichen Preis von 16050 Livres an den Sammler Pasquier verkauft werden. 1755 endlich erwarb es von dessen Erben Friedrich der Große für 21060 Livres. Aus dem königlichen Besitz wurde es 1830 an das neu begründete Museum abgegeben, und nunmehr ein neuer Kopf der Leda von Schlesinger gemalt und eingefügt. Eine gute alte Kopie in Petersburg gibt von dem Zustand des Bildes vor der Verstümmelung Kenntnis.

Karl Koetschau







Pierre Mignard, gen. le Romain

(1612—1695)

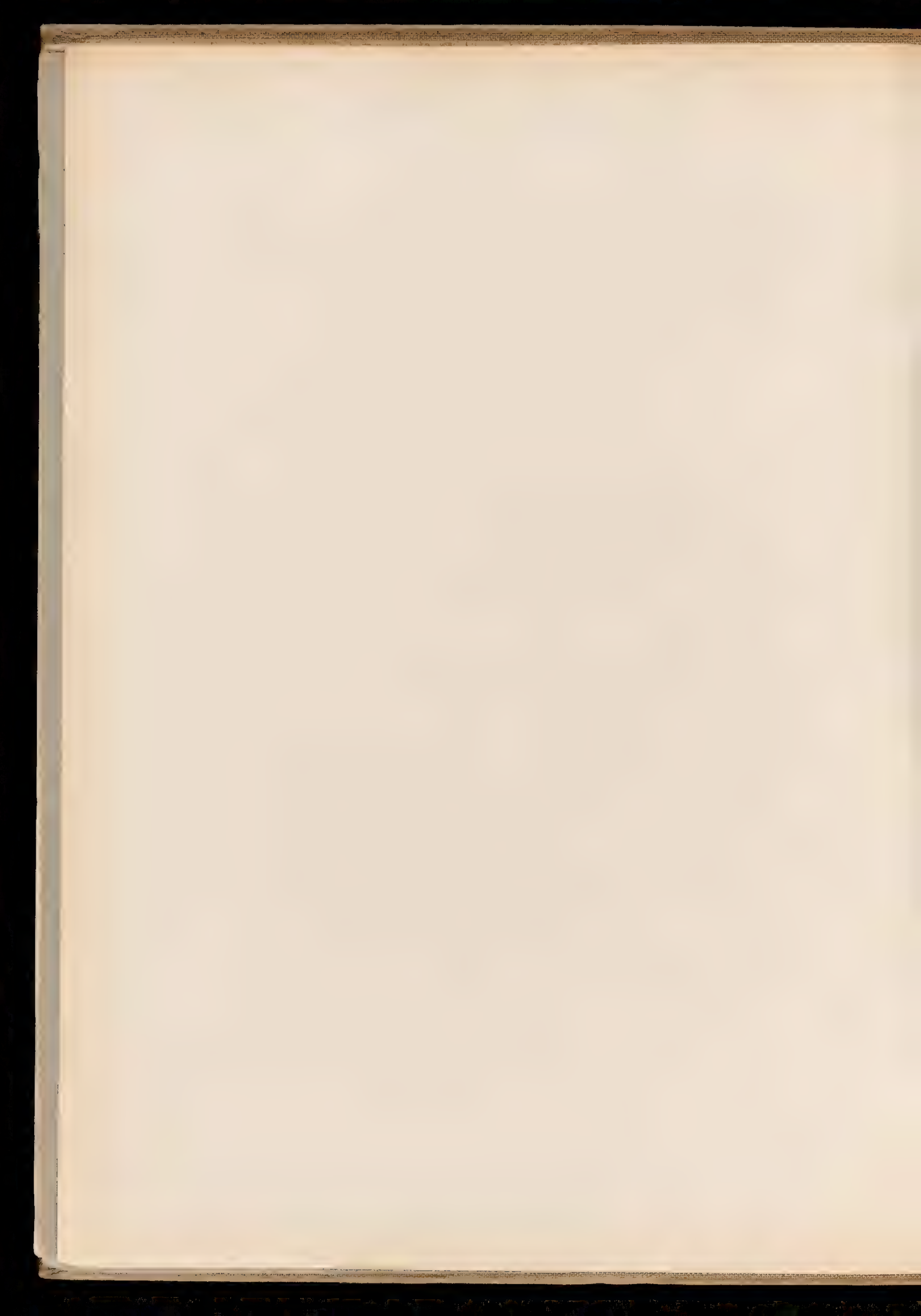
Bildnis der Maria Mancini

Leinwand; 75×62 cm

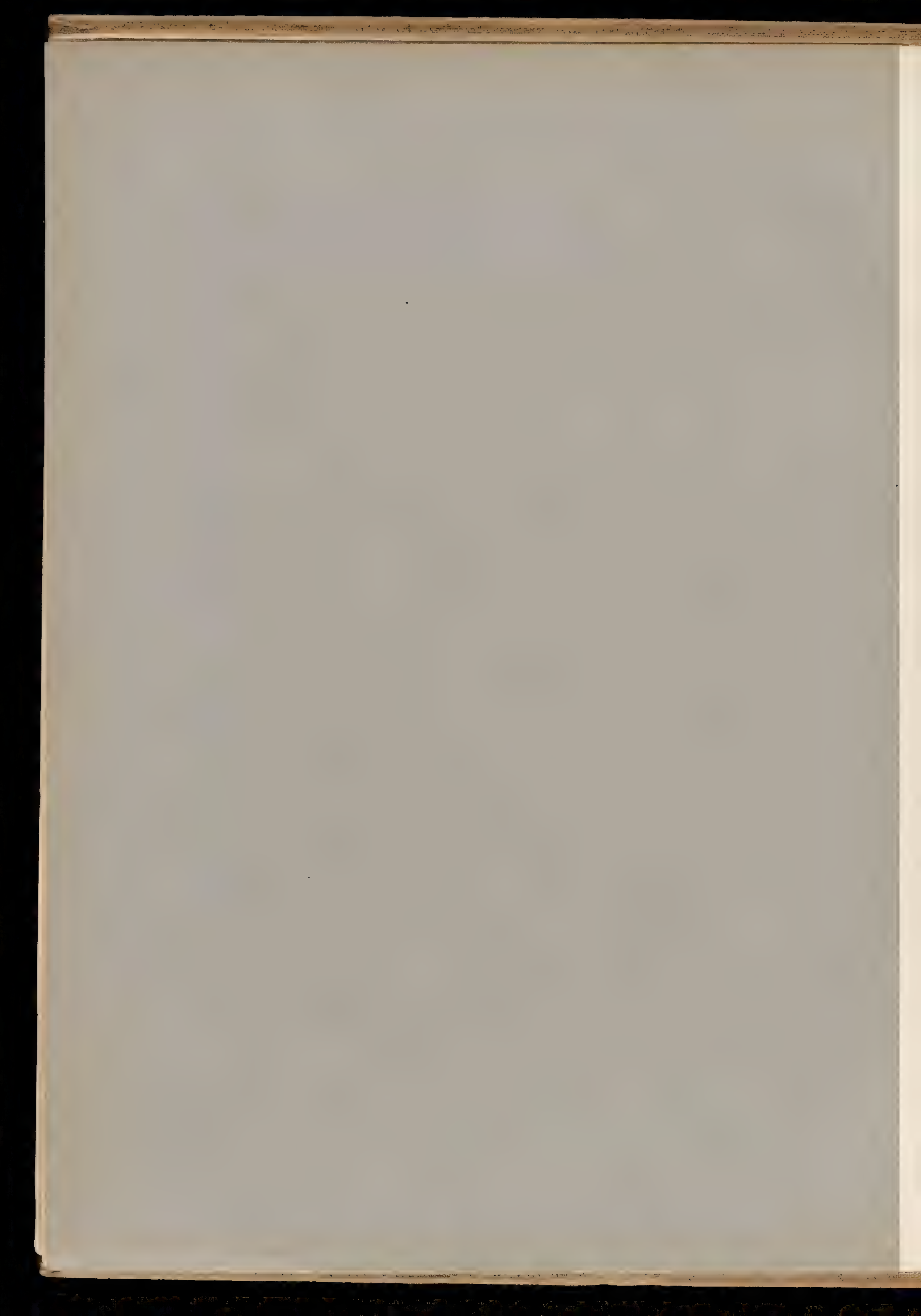
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Simon Vouet kommt für die französische Malerei nicht so sehr wegen seiner eklektischen, an die Bolognesen sich anlehnenden Werke, als wegen der Bedeutung seiner Schule in Betracht. Aus ihr sind die maßgebenden Meister des siebzehnten Jahrhunderts erwachsen, die der Pariser Akademie ihre besondere Richtung gaben: Lebrun, Mignard und Lesueur. Pierre Mignard, der zum Unterschied von seinem älteren Bruder Nicolas den Beinamen le Romain erhielt, da er über zwanzig Jahre in der ewigen Stadt tätig war, hatte in Vouets Atelier sich dessen Kunstweise völlig zu eigen gemacht. Aber die Stärke seiner Begabung ließ ihn nicht zum Nachahmer eines Nachahmers werden. Vielmehr zeichnet ihn vor seinem Lehrer seine schlichte Auffassung, sein Streben nach ungeschminkter Wiedergabe der Natur aus. Diese Vorzüge, verbunden mit einer sorgfältig ausgebildeten Technik, machten ihn in Italien schnell zu einem beliebten Bildnismaler, und auch seine die mütterliche und kindliche Anmut betonenden Madonnenbilder verschafften sich bald so allgemeine Geltung, daß man für sie das besondere Wort »Mignarden« erfand. Ludwig XIV. rief den Künstler im Jahre 1657 nach Paris zurück. Inzwischen hatte dort Lebrun den Anlaß zur Gründung der Akademie gegeben und sich zu ihrem Führer gemacht. Mignard, zu stolz, um unter ihm tätig du sein, befehdete das neue Kunstinstitut, wie und wo er nur konnte, obwohl es ihm keineswegs an öffentlichen Aufträgen fehlte, und er z. B. sogar die Kuppel der Kirche Val-de-Grâce auszumalen bekam, ein Auftrag, wie er bei der gewaltigen räumlichen Ausdehnung nur selten der Freskomalerei zuteil ward. Erst als Lebrun 1690 starb und Mignard nun selbst die Leitung der Akademie übernahm, kehrte der Friede in der Pariser Kunstwelt wieder ein, und mit der gleichen Zähigkeit, mit der er vorher das königliche Institut bekämpft hatte, widmete er sich nun bis zu seinem Ende dessen Dienste. — Mignards Kunst läßt sich nur in Paris studieren. Außerhalb Frankreichs sind seine Bilder sehr selten, von Deutschlands öffentlichen Sammlungen besitzen nur Berlin und München je eines. Das Berliner Bildnis der Maria Mancini, einer Nichte des Kardinals Mazarin, seit 1661 mit dem Fürsten Colonna vermählt, zeigt den Meister von seiner besten Seite. Frei von Konvention ist es freilich nicht, aber ohne sie ist die Kunst unter Ludwig XIV. überhaupt nicht zu denken, und da sie mehr im Beiwerk, in der Drapierung des Gewandes und in den Händen und auch da nicht vordringlich sich äußert, kann darunter der geschmackvolle, frische Vortrag weiblicher Schönheit nicht leiden. Der belebte, warme Ton der Haut, der durch den Gegensatz des Weiß und des kühlen Blaus der Kleidung noch klug gesteigert ist, gibt dem Bilde seinen malerischen Wert.

Karl Koetschau.







Jan Brueghel d. A.

(1568—1625)

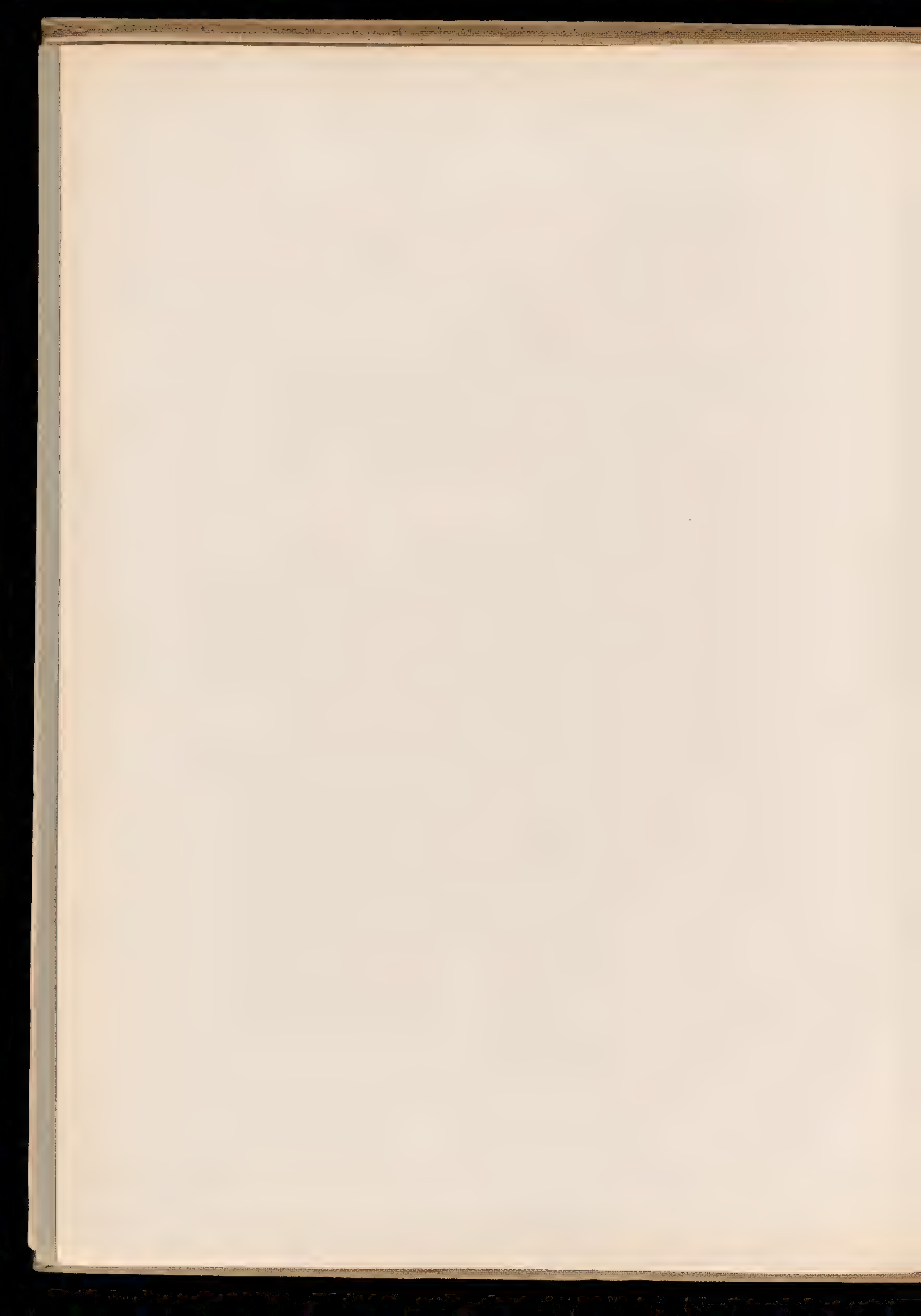
Das Paradies

Eichenholz; 59×42 cm

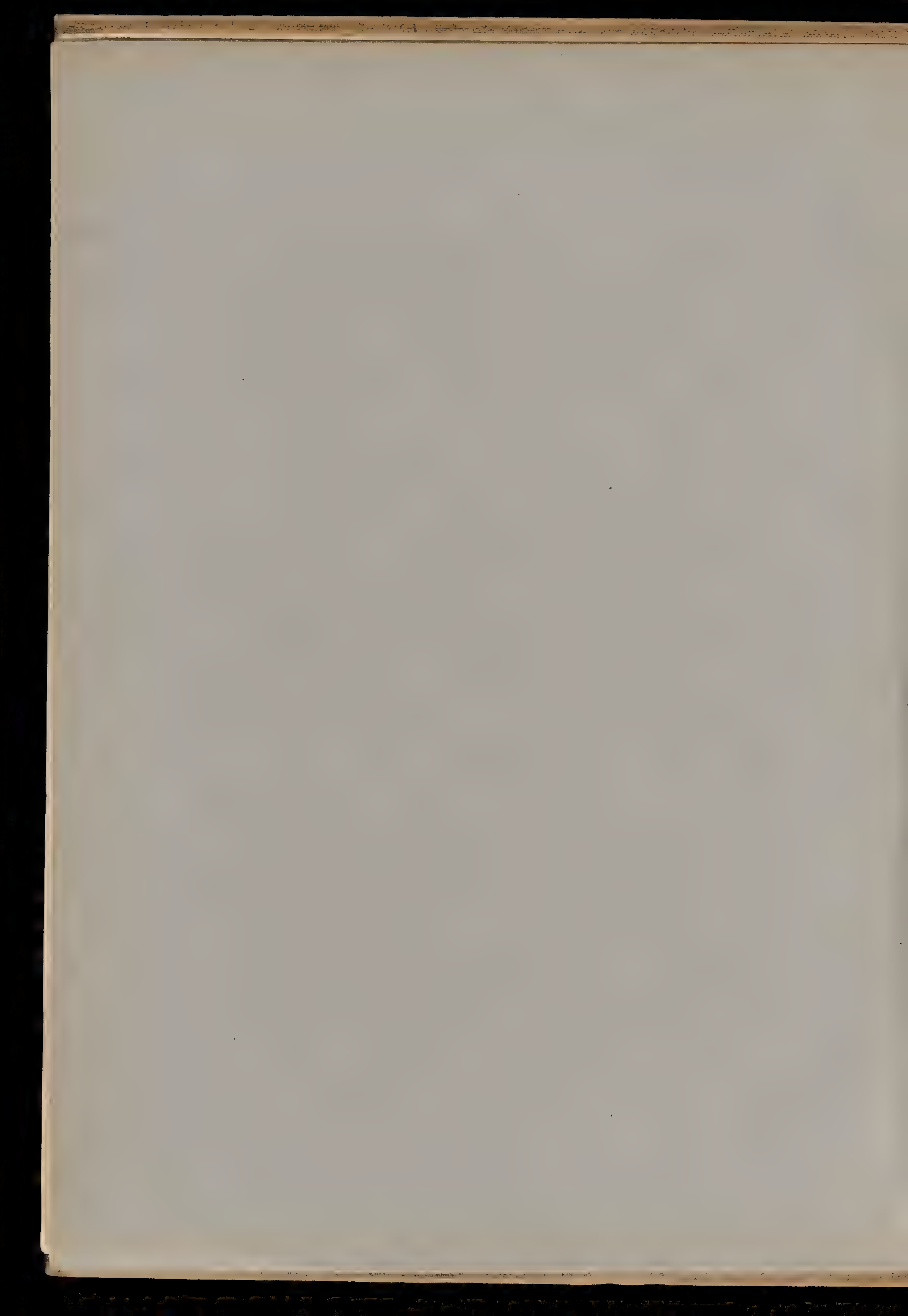
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Jan Brueghel, Sohn Peter Bruegels d. A., seiner Vorliebe für kostbare Stoffe wegen, in die er sich kleidete, auch de Fluweelen oder Sammetbrueghel genannt, ist einer der vielseitigsten Maler seines Landes und seiner Zeit. Denn während wir andere sich auf bestimmte Gattungen der Malerei so einschränken sehen, daß sie fremder Hilfe sich bedienen müssen, wenn sie z. B. für ihre Landschaften Staffage, für ein Stilleben eine figürliche Zutat brauchen, beherrscht er gleichmäßig die Landschafts-, wie die Frucht-, die Blumen- und Tiermalerei, und im Figürlichen war er sogar so geschickt, daß z. B. Joos de Momper mit Vorliebe sich von ihm die Staffage in seinen Landschaften anbringen ließ. Dabei kam ihm seine Ausbildung in der Feinmalerei, in der er sich von frühester Jugend an fleißig geübt hatte, sehr zu statten, zumal er seine Fertigkeit, dank einer besonders glücklich entwickelten Kompositionsbegabung, dem Ganzen vortrefflich unterzuordnen wußte. — Das Paradies der Berliner Galerie, von dem der Prado eine alte Wiederholung besitzt, zeigt ihn im Glanze seiner mannigfachen Fähigkeiten. Die bis in die kleinsten Einzelheiten peinlich genau durchgeführten Pflanzen und Früchte des Vordergrundes kennzeichnen den Blumen- und Früchtemaler, die verschiedenen Tiere, ein jedes, ob der Heimat oder fremden Erdteilen entstammend, in seiner charakteristischen Haltung erfaßt und mit erstaunlicher Beobachtungstreue wiedergegeben, den Schilderer der Tierwelt, und damit es auch am Figürlichen nicht fehle, werden ganz im Hintergrunde in miniaturartiger Feinheit Adam und Eva gezeigt. Im wesentlichen will jedoch das Bild als Landschaft genommen sein. Aber gerade dabei zeigt sich Brueghel am wenigsten selbständig. Er folgt ganz der Manier, wie sie von Paul Bril begründet und von Gillis van Koningsloo weiter fortgebildet worden war, für die die Behandlung der Bäume, im Vordergrund so sehr wie möglich ins einzelne gehend, weiter nach rückwärts das Laub in Büschel vereinigend, besonders charakteristisch ist. Und auch im Kolorit vermag er sich nicht von dem üblichen Schema zu befreien, das in der Landschaft mit den Abstufungen von olivbraunen zu grünen und schließlich zu blaugrünen und blauen Tönen fast zum unumstößlichen Gesetz sich herausgebildet hatte. Wenn trotzdem eine köstliche Frische der Farben uns an dem Bilde erfreut, so spricht dies nur für die Stärke der koloristischen Begabung des Meisters. Sie äußert sich auch in der Treffsicherheit, mit der die blaugelben Papageien und der rotblaue darüber als belebende, aber auch zusammenhaltende farbige Flecke in den grünen Gesamtton hineingesetzt sind. Der Eindruck, daß man vor einer jungen, eben erwachten Natur steht, ist stark genug, um dem Thema des Paradieses tatsächlich zu seinem Rechte zu verhelfen.

Karl Koetschau







DIE GALERIEN EUROPAS

VI. BAND 1911 / HEFT 2

FARBIGE REPRODUKTIONEN:

Rembrandt, Mann mit dem Goldhelm / Rubens, Andromeda / Tizian, Selbstbildnis / Massys, Die klagende Magdalena / Venetianische Schule, Die Schachspieler





Rembrandt Harmensz. van Rijn

(1606—1669)

Der Mann mit dem Goldhelm

Leinwand, 67×50 cm

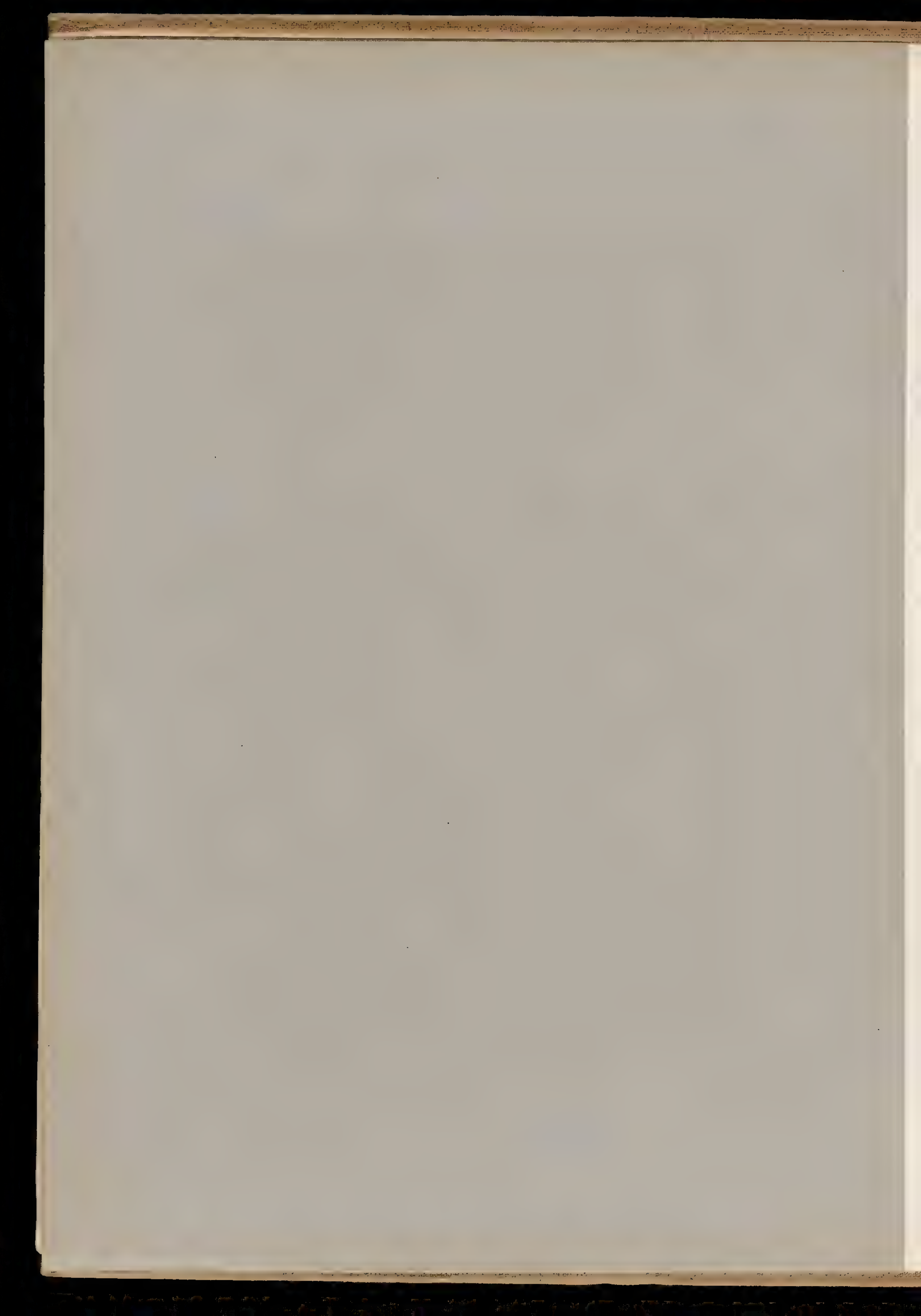
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Bis in die jüngste Vergangenheit hinein ist der Bestand an Rembrandtschen Bildern, den die Berliner Gemäldegalerie zu ihrem besten Besitz zählen darf, um ein kostbares Stück nach dem anderen vermehrt worden. Aber kaum ein anderes darf so wie der um 1650 gemalte „Mann mit dem Goldhelm" auf allgemeine Bewunderung rechnen. Denn selbst der flüchtige Besucher kann nicht eilenden Schrittes an ihm vorbeikommen. Auch ihn zwingt der Ernst dieses Kopfes in seinen Bann, den das Schicksal selbst wie zu einem Sinnbild seiner zerschmetternden Wucht und tragischen Größe geformt zu haben scheint. Einen Menschheitstypus von ewiger Geltung, eine knappeste Zusammenfassung, eine Stilisierung jener aus schmerzhaften Erfahrungen geborenen Lebensweisheit des Ertragens und Entsagens hat uns der Dichter Rembrandt mit so gesammelter Kraft und so überzeugender Eindringlichkeit der Sprache geschildert, wie sie auch einem großen Bildner nur da zu Gebote steht, wo er ganz in seiner Vorstellung des Darzustellenden aufgegangen ist. Und doch ist der Künstler kaum vom Gedanklichen ausgegangen, als er dieses Bild schuf. Auch hier hat den Maler gewiß zuerst das malerische Problem gereizt. Rembrandt verstand sich auf alte Waffen, wie sonst in seiner Zeit, wie auch heute trotz der fortgeschrittenen antiquarischen Gelehrsamkeit vielleicht kein anderer. Er hatte ihre Schönheit erkannt, den engen Zusammenhang von Zweck und Form, die Logik ihres Aufbaues, vor allem aber die Ausdruckfähigkeit ihres Stoffes. In kriegerischen Zeiten aufgewachsen, mag er sie auch als die merkwürdigen Zeugen vergangener Kultur verstehen gelernt haben. So sammelte er sie mit Leidenschaft. Und dabei ist ihm auch dieser Helm ins Haus gekommen, seiner Form nach eine Schützenhaube aus dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts, aber, wie der Schmuck zeigt, von einem vornehmen Manne getragen, der — ihm ziemte eigentlich eine andere Helmform — mit der Anpassung seiner Waffe an die des gemeinen Mannes, dessen Eigenliebe, wie es oft genug vorkam, zu schmeicheln suchte. Ein seltenes Stück also, denn Schützenhauben mit so reicher Treibarbeit und obendrein vergoldet werden auch zu Rembrandts Zeiten nicht häufig gewesen sein. Oft schon mochte das gleißende Metall des Malers Auge entzückt haben, wenn er es im Spiel des Lichtes beobachtete. Aber rechtes Leben konnte es doch erst gewinnen, als er den Helm dem gerade bei ihm vorsprechenden Bruder aufs Haupt stülpte. Denn nun wirkte der Gegensatz. Ein einfacher Harnischkragen fand sich noch unter den Atelierrequisiten; auch er mußte umgelegt werden, damit auch die gebrochenen Töne des Metalls neben den schimmernden zur Geltung kommen konnten, und während nun das Modell, das sich nur ganz so einfach zu geben brauchte, wie es war, in die rechte Beleuchtung gestellt wurde, ergriff neben dem Lichtproblem auch das psychologische den schauenden Künstler. Was er dann auf die Leinwand bannte, ward zu einem die Seele ganz füllenden Erlebnis, und nicht eher ruhte die Hand, als bis es in allen Tiefen ausgeschöpft war: ein Triumph der Darstellung des Lichtes, ein Triumph der Menschschilderung.

Karl Koetschau







Petrus Paulus Rubens

(1577—1640)

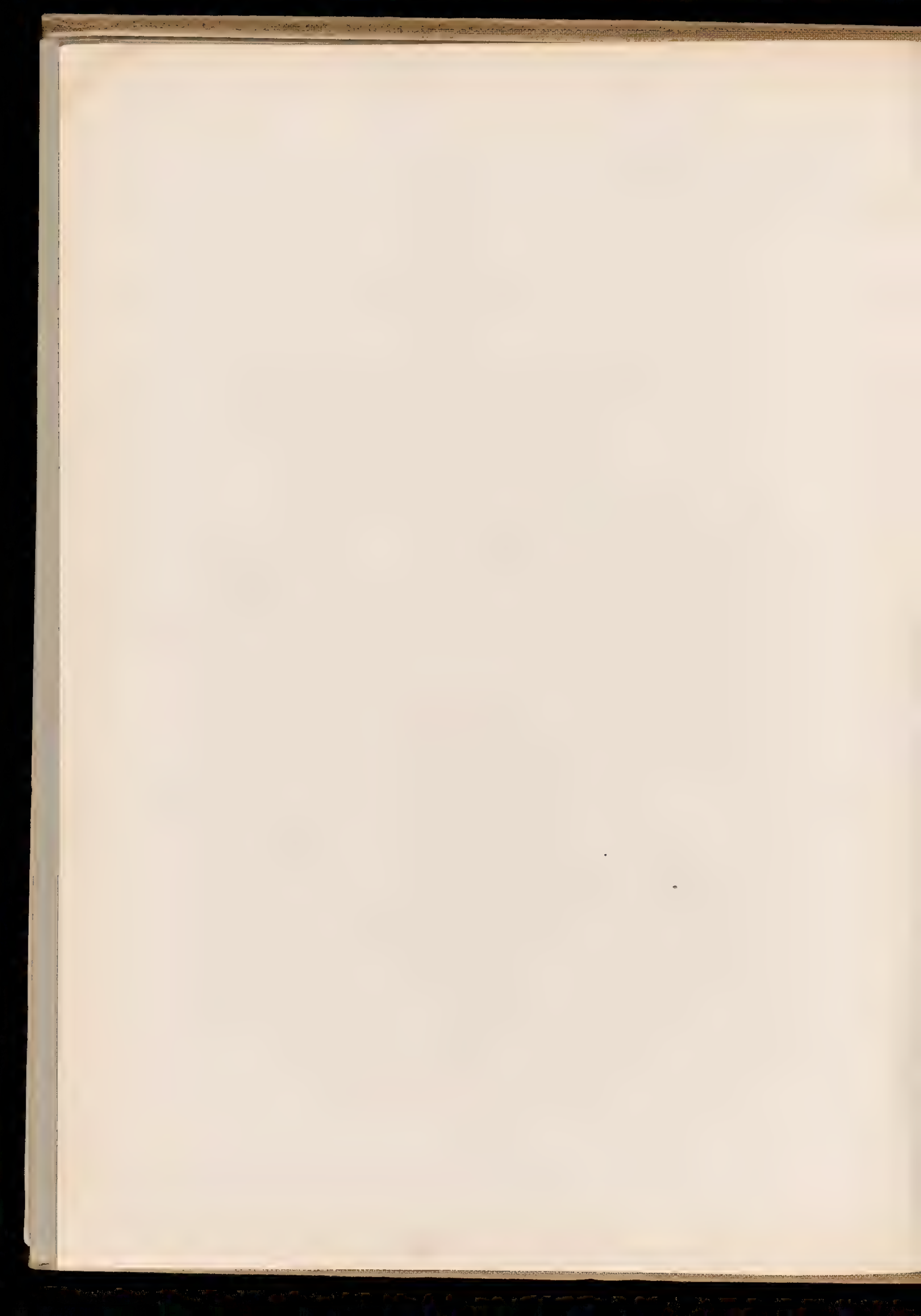
Andromeda

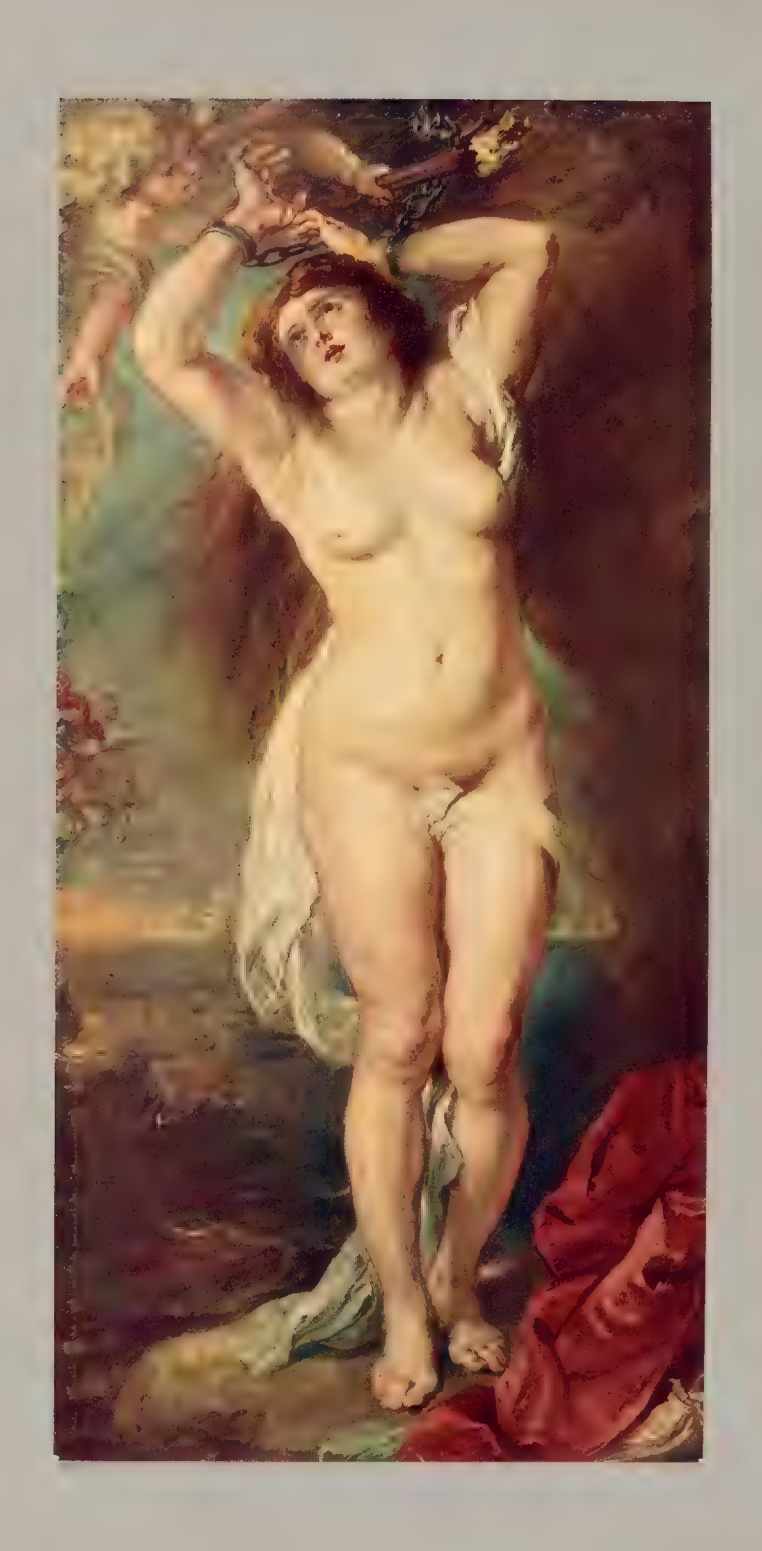
Eichenholz; 189×94 cm

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Vier Jahre nach dem Tode seiner ersten Gattin, Isabella Brant, vermählte sich Rubens zum zweiten Male — am 6. Dezember 1630 — mit Helena Fourment. Das reine Glück, das der Meister während seines letzten Jahrzehnts in dieser Ehe fand, spiegelt sich am deutlichsten in der langen Reihe von Bildnissen wieder, die die blendende Schönheit der geliebten Frau mit einer Ausdrucksfähigkeit zeigen, wie sie nur hingebender, begeisterter Liebe gelingen mag. Neunzehn solcher Bildnisse sind bekannt. Aber Kopf und Körper der holden Frau erstehen auch sonst unter des Meisters Pinsel, wenn es gilt, Schönheit darzustellen. Auf heiligen und profanen Bildern finden wir sie wieder, und wenn man dabei auch nicht immer von Porträttreue sprechen kann, der ideale Typus, der gezeigt werden soll, ist doch durch Helena Fourments leibliche Erscheinung bedingt. So werden die Arbeiten des letzten Jahrzehnts immer wieder zu einer jubelnden Huldigung des beglückten Gatten. Rubens kannte zwei Ideale weiblicher Schönheit, ein brünettes, wie es vielleicht am reinsten in der Madonna des Münchner „Blumenkranzes“ sich äußert, und ein blondes, dem er entschieden den Vorzug gegeben hat. Die Helligkeit des Haares, dem das Licht Leuchtkraft und goldigen Glanz gibt, und die zarte, schimmernde Haut, wie sie blonden Menschen eignet, mußten dem Malerauge täglich neue Schönheiten enthüllen. Und Rubens hatte sich so in sie hineingesehen, so sie ausgekostet, daß er mit spielender Leichtigkeit sie lebenswahrer als irgendein anderer schildern konnte; Akte, wie er sie malte, bei denen das warme Leben der feinen Epidermis förmlich zu fühlen ist, dürften nie vorher und nie nachher so einem Künstler wieder geglückt sein. Unter diesen Meisterschöpfungen steht aber die Berliner Andromeda in erster Linie. Natürlich ist der mythologische Vorgang, der nur aphoristisch erzählt wird, nichts weiter als ein Vorwand, um der nackten Schönheit der Gattin zu huldigen. Denn ihre Züge treten mit porträtartiger Deutlichkeit hervor. Bis zum Tode des Meisters blieb es seiner intimen Beziehungen wegen auch in dessen Besitz. In einem im Prado-Museum aufbewahrten Bilde, wo derselbe Mythus, aber in der Schlußszene, geschildert wird, hat der Körper der Andromeda fast dieselbe Haltung, die bei den emporgehobenen Armen den Bau des Rumpfes zu voller Geltung bringt; und auch die eine der um den Schönheitspreis streitenden Göttinnen bietet sich auf dem Bilde der Londoner Nationalgalerie dem Auge des Beschauers in derselben Stellung dar. Zeitlich geht dieses Bild dem Berliner und dem Madrider, als letztem, voran. Die stärkste Wirkung aber geht von dem Berliner Bilde aus. Doch wohl nur, weil sich hier der typischen Ausgestaltung des Bewegungsmotives die Beseelung durch das Persönliche hinzugesellt. Und daraus, daß dieses den Meister in seinen Bann zog, erklärt sich auch die Eigenartigkeit der Komposition, die bei dem gleichen Gegenstand, wie z. B. ein zweites Berliner Bild beweist, viel redseliger zu sein pflegt: das Zurücktreten aller zur Schilderung des Mythus gehörigen Personen und Dinge vor der einen und einzigen.

Karl Koetschau







Tiziano Vecellio

(1476 oder 1477—1576)

Selbstbildnis des Malers

Leinwand; 96×75 cm

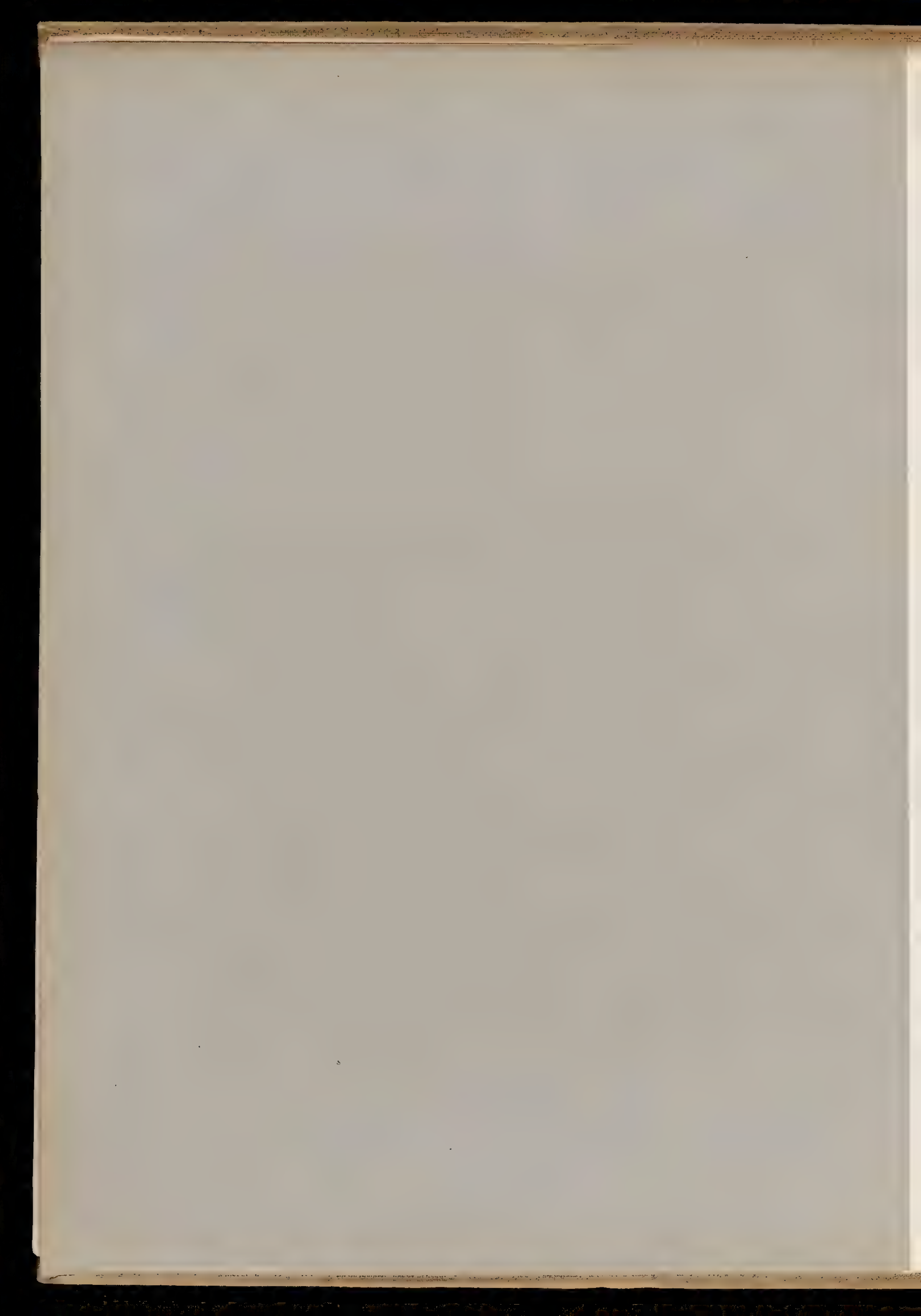
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Unter den Bildnissen, die Tizian darstellen, können nur zwei mit Sicherheit als eigenhändige Arbeiten des Meisters selbst bezeichnet werden. Denn der um 1550 entstandene Holzschnitt des Giovanni Intagliatore läßt sich in die Reihe der Selbstbildnisse wohl kaum einfügen, da es fraglich ist, ob eine eigenhändige Zeichnung Tizians, trotz der dem Berliner Bilde verwandten Auffassung, ihm zugrunde liegt. Und das Bildnis in den Uffizien ist zu schlecht erhalten, das im Wiener Hofmuseum zu stark übermalt und das in Windsor, wo der Meister neben einem venezianischen Senator dargestellt ist, zu schwach nach jeder Richtung, um als Erzeugnisse des Tizianischen Pinsels gelten zu können. Auch das Bildnis, das den Meister neben seinem Sohne Orazio auf der unvollendet hinterlassenen Pietà der Akademie zu Venedig und zwar auf einer an das Postament der Sibyllenstatue gelehnten Tafel darstellt, kann hier nicht herangezogen werden, da Palma il giovane gerade dies vielleicht hinzugefügt haben mag, als er das Werk vollendete. Es bleiben demnach nur das Selbstbildnis des Berliner Museums und das der Pradogalerie übrig, von denen das erste den Meister etwa im Alter von drei- oder vierundsiebzig Jahren, das zweite am Ende seines langen Lebens, ein Jahrzehnt oder gar nur ein Jahrfünft vor seinem Tode, darstellt. Die Spuren des hohen Alters sind hier freilich nicht zu verkennen, aber die geschlossene Kraft, die in dem würdigen Haupte lebt, zeigt deutlich, daß dieses Leben bis zum Schluß in gesunder, klarer und starker Tätigkeit dahinfloß. Im Berliner Selbstbildnis nun sehen wir es noch in seiner ganzen Fülle. Das Feuer eines temperamentvollen Mannes in der Blüte der Jahre glüht in den Adern dieses Siebzigers. Geduldiges Zuwarten ist dieses Mannes Sache nicht; die Gedanken und Bilder jagen sich hinter der mächtigen Stirne, die Hände, griffbereit, werden im nächsten Augenblicke auf die Leinwand mit kräftigen, raschen Pinselstrichen werfen, was das scharf hinausschauende Auge eben beobachtete. Wie auf allen Bildern trägt Tizian ein weit zurückgeschobenes schwarzes Käppchen. Die reich mit Pelz verbrämte Schaube und die stattliche goldene Ritterkette, die ihm der Kaiser verlieh, bringen einen Zug festlicher Repräsentation in dieses sonst ganz unter dem Eindruck des Augenblicks geschaffene Bild. Besonders lehrreich ist es übrigens in seiner Technik. Die Ausdrucksmittel decken sich ganz mit der künstlerischen Absicht; auch sie zeugen von einer schnell fertigen, unbedingt sicheren und starken Hand, der es wahrscheinlich niemals an Kühnheit und am wenigsten hier gefehlt hat. Teile des Gewandes entbehren noch der Durchführung im einzelnen, und auch die Hände sind nur braun und grau untermalt und mit einigen roten Flecken belebt. Um so bewundernswerter ist, daß auch hier der Meister sie zu einer deutlich sprechenden Charakteristik verwenden konnte. Es stört kaum, daß sie unvollendet blieben, ja fast könnte man glauben, daß der Künstler mit Absicht hier den Pinsel sinken ließ, weil sie gerade so, wie sie sind, eine sehr deutliche Sprache reden.

Karl Koetschau







Quinten Massys

(1460—1530)

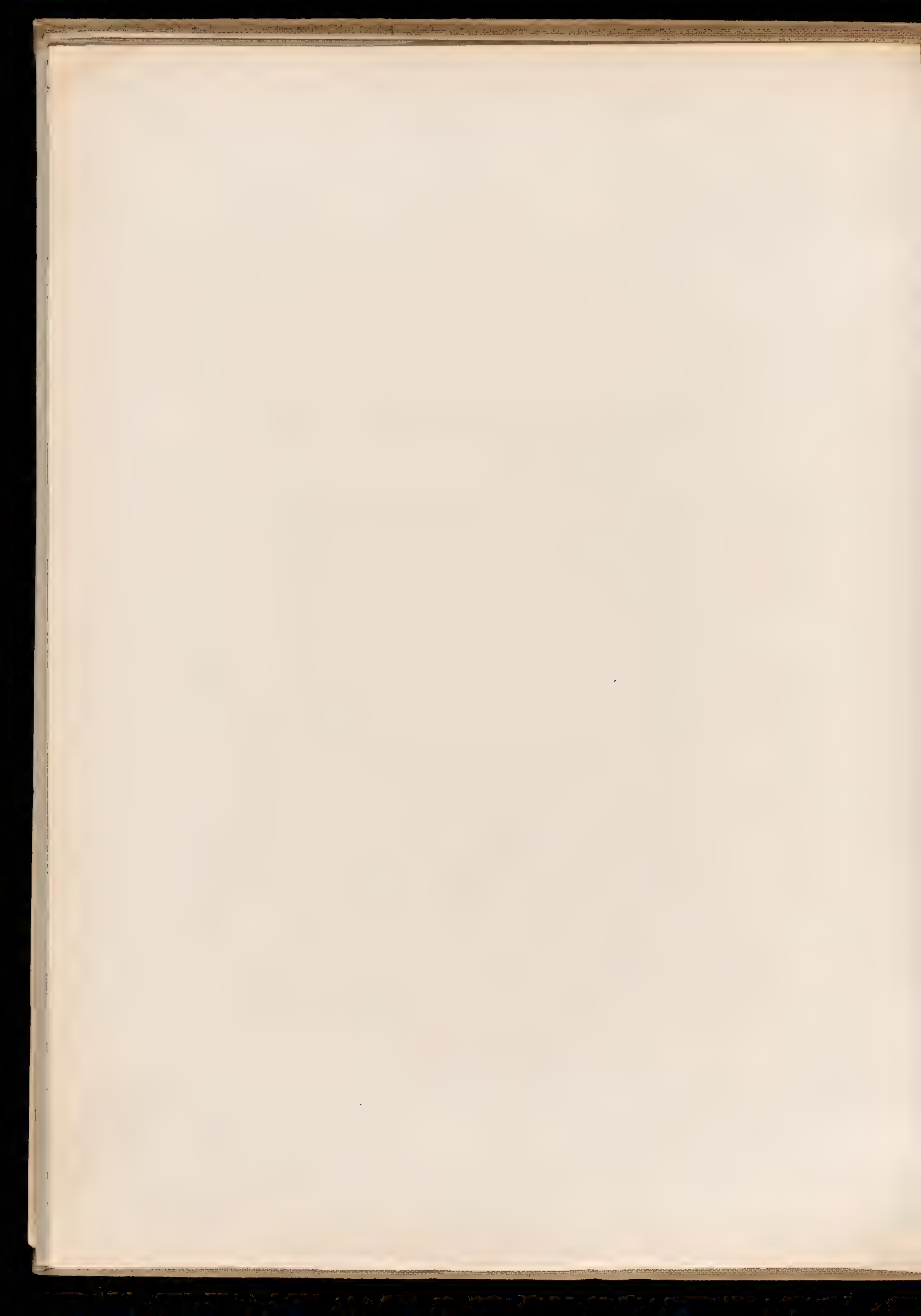
Die klagende hl. Magdalena

Eichenholz; 33×24 cm

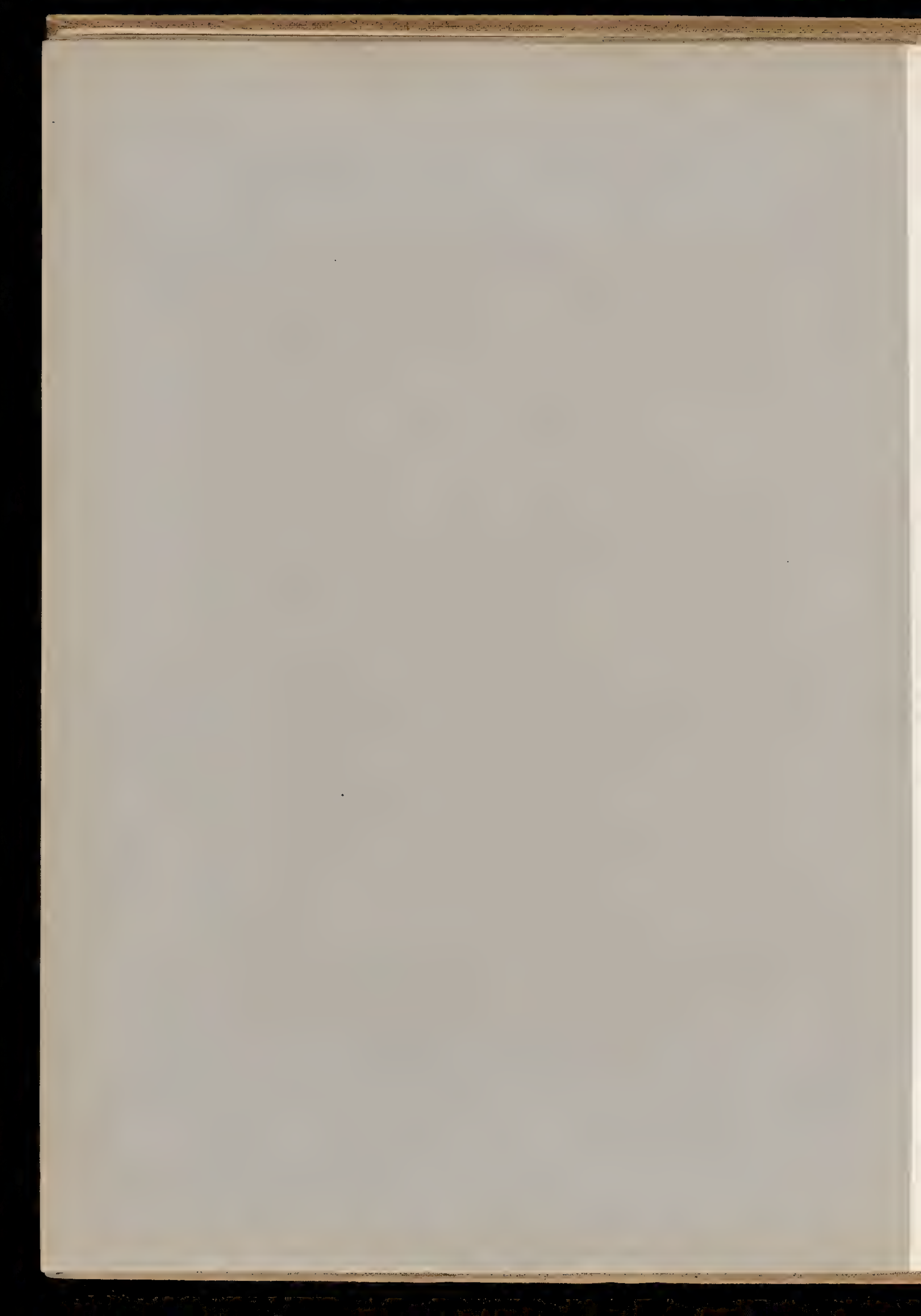
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Quinten Massys steht auf der Grenzscheide zweier Epochen. Die Wurzeln seiner Kunst reichen noch bis zu den großen Meistern der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zurück, zu Dierick Bouts, dem Holländer, und noch mehr zu Roger van der Weyden, seinem engeren Landsmanne. Aber er war doch zu sehr das Kind einer Zeit, in der neue Gedanken zum Lichte drängten, als daß er sich damit hätte begnügen können, das Überlieferte lediglich weiter zu pflegen. Ein Zeitgenosse und Freund des Erasmus konnte nicht in provinzielle Beschränkung seine Tätigkeit einzwängen; der weltbürgerliche und weltmännische Zug, der die Städte der südlichen Niederlande erfüllte und in der regsamen Handelsstadt Antwerpen, seinem Wohnsitze, besonders deutlich hervortrat, mußte auch ihn zu freierer und verfeinerter Lebens- und Kunstanschauung hinführen. Aus typischer Gebundenheit erfolgt, wenn auch noch etwas zögernd, der Schritt zu größerer persönlicher Freiheit. Mancherlei Anzeigen sprechen dafür, daß Quinten Massys an Ort und Stelle die italienische Kunst studierte, die auf die des Nordens seit der Wende des Jahrhunderts starken Einfluß erlangt hatte. Aber er hat ihr gegenüber seine Selbständigkeit nicht verloren, wie das bei seinen Landsleuten sonst der Fall war, sondern kaum mehr von ihr übernommen — von einigen Äußerlichkeiten, wie etwa architektonischen Einzelheiten, abgesehen — als das Streben nach Verfeinerung der Formen, besonders bei der Schilderung weiblicher Schönheit, und nach zarterem und reicherem farbigen Vortrag. Das Bildchen des Kaiser-Friedrich-Museums, das seiner reifsten Zeit entstammt, bietet gerade hierfür ein vortreffliches Beispiel. Es kann aber noch weiter gleichzeitig eine Andeutung davon geben, wie sich auch in der Landschaftsmalerei um jene Zeit ein Umschwung vollzieht, der sich bei Massys namentlich in der duftigeren Behandlung der Atmosphäre zu erkennen gibt. Das Gemälde ist offenbar nur ein Ausschnitt aus einer Kreuzigung oder noch wahrscheinlicher aus einer Beweinung Christi. Dem anderen Werke, das die Galerie von der Hand des Meisters besitzt, einer Madonna mit dem Kinde, steht es an Innigkeit und Tiefe der Auffassung, an Feinheit der Formensprache und an Glanz der Farbe nicht nach.

Karl Koetschau







Venetianische Schule

(um 1590)

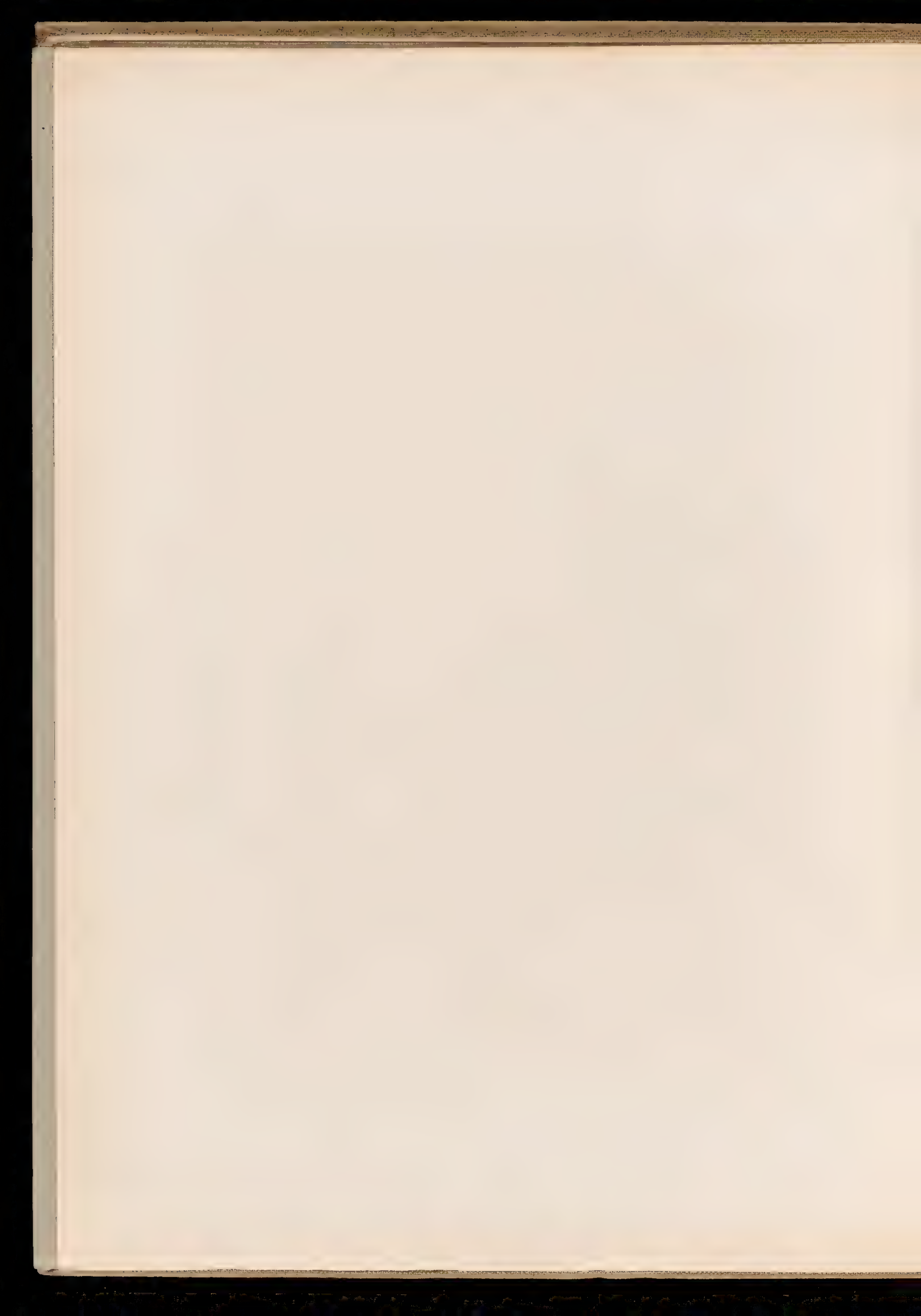
Die Schachspieler

Leinwand; 83×104 cm

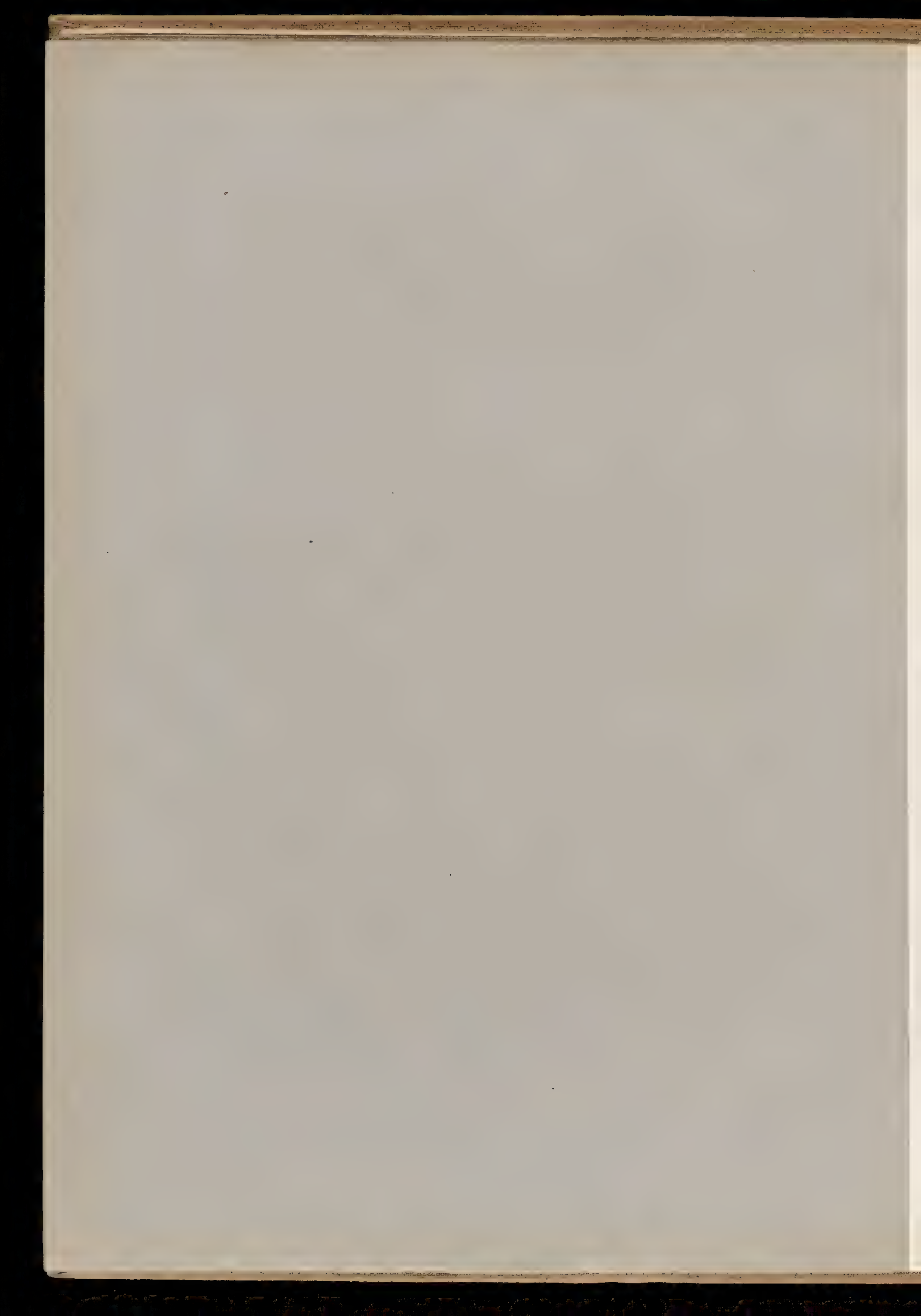
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Von der Hand des Paris Bordone besitzt die Berliner Galerie ein Doppelbildnis, das unter der Bezeichnung „Die Schachspieler“ bekannt ist. Zwei einander freundschaftlich, vielleicht auch verwandtschaftlich nahe stehende Männer sitzen am Schachbrett. Der eine tut einen Zug, sieht dabei aber nicht auf die Figur, sondern voll aus dem Bilde heraus auf den Beschauer. Der andere stützt nachdenkend den Kopf auf die Hand, aber auch seine Blicke ruhen nicht auf dem Spiele, sondern sind ins Weite gerichtet, den Betrachter ein wenig streifend. Im Hintergrund baut sich in reicher Architektur die Halle eines Landsitzes inmitten eines Parkes auf. Kartenspieler und lustwandelnde Personen beleben diesen anmutigen Hintergrund. So reich die Komposition ist, so wenig einheitlich ist sie. Die Bildnisse und die genrehafte Umgebung entbehren des innerlichen Zusammenhanges: man sieht jedes für sich. — Seit einigen Jahren besitzt nun die Berliner Galerie noch ein zweites, gleichfalls Schachspieler darstellendes und vielleicht auch der venetianischen Schule entstammendes Bild, das etwa ein halbes Jahrhundert später, um 1590, entstanden sein mag. Aber hier sind die beiden Männer, die scharf ins Profil gesetzt sind, ganz in ihr Spiel versunken. Nichts kann ihre Aufmerksamkeit ablenken, am wenigsten der Beschauer, und nur das klug blickende, uns voll zugewandte Hündchen, das zur Seite des einen Mannes Posto gefaßt hat, hält seine wachsamen Augen auf uns gerichtet. Alles in diesem Bilde ist von ernsthaftester Konzentration durchdrungen. Und daß der Maler selbst ganz in ihrem Banne stand, beweist nichts mehr als seine Zusammenstimmung der Farben, in die nur durch das Graublau der Streifen in der goldbraunen Ledertapete und durch das Rot des kleinasiatischen Teppichs gerade so viel lebhafte Akzente gebracht sind, als notwendig waren, um die Eintönigkeit zu vermeiden. — Wer war nun der zweifellos bedeutende Meister, der dieses Bild geschaffen hat? Bisher ist noch kein Name genannt worden, ja es ist noch nicht einmal sicher, ob das Bild wirklich der venetianischen Schule zuzuschreiben ist. Mit ebenso gutem Grunde kann man an einen Meister der Schule von Bergamo oder Brescia denken, und Wilhelm Bode hat die Frage aufgeworfen, ob man nicht etwa einen Nachfolger von Giovanni Battista Moroni als Urheber des Bildes annehmen dürfe. Die Feinheit der Kleinmalerei, der Ernst und die Sachlichkeit der Auffassung erinnere an ihn. Eine Vermutung, die viel für sich hat.

Karl Koetschau







DIE GALERIEN EUROPAS

VI. BAND 1911 / HEFT 3

FARBIGE REPRODUKTIONEN:

MATTHIAS GRÜNEWALD, Isenheimer Altar im Museum zu Colmar



Die Herstellung der farbigen Reproduktionen besorgte
die graphische Kunstanstalt von Kirstein & Co., Leipzig

Der Isenheimer Altar in Colmar

Zweimal hat die Kunst der christlichen Epoche versucht, den antiken Chryselephantinen etwas Gleichwertiges als höchste Note ihres Kultus an die Seite zu stellen, im Apsismosaik der altchristlichen Periode und im gotischen Schnitzaltar. Die Halbfigur Christi, die im Riesenformat aus der beschatteten Calotte der Apsis des Pisaner Domes oder in Monreale herabschauend die Kirchenschiffe segnet, nicht weniger jene einsame, stille, blaue Gottesmutter auf der goldenen Schale von Torcello wollen dasselbe ausdrücken wie die Goldelfenbeinstatue im Parthenon: riesenhaft, alles Menschenmaß überbietend, als Alleinherrscher dieser stolzen Marmorhallen grüßen sie funkelnd den scheu eintretenden Gast mit großen feierlichen Augen, mit der Gebärde höherer Existenz. Alles Gewohnte und Gewöhnliche bleibt zurück; wir stehen im Bann einer verklärten Ordnung. Und wie das vom Öl überrieselte Goldelfenbeinbild nur kurz aufleuchtete, wenn der Grieche den Vorhang der Tür hob, so funkelt auch das Mosaik zuerst nur dumpf dem Gläubigen entgegen, bis er, die Augen an das Halblicht gewöhnend, dem Chor näher schreitend, die goldene Welt der Verklärung im weichen Licht der Bienenkerzen klarer leuchten sieht und das Spiel der bunten Steine im ruhig großen Glanz erlebt.

Solche Materialpracht blieb den Kirchen des Nordens versagt. Die gotische Kathedrale sucht die Gottheit in der Höhe der Hallen und im Glanz der Glasfenster. Ihr kultisches Centrum ist der Altar, der, ohne Funktion, bescheiden und still daliegt und nur im Ritus sein eigentümliches Leben empfängt. Erst die Spätgotik, deren Hallen kleiner, heller und menschlicher werden, sann wieder darauf, die Gegenwart des Ewigen an dieser Stelle in dauernde Schaubarkeit zu bannen. Die Fresken an den Längswänden der Kirche, der bunte Steinteppich des Fußbodens, die Schar der Säulenheiligen an den Pfeilerbündeln sind Teile einer Hymnologie, die ihr volles Gloria erst im Altarschrein des Chores erlebt. Hier wurde in reichster Schnitzerei ein Gehäuse aufgestellt, dessen fester Kasten die goldenen Figuren der höchsten Personen umschließt, dessen Flügel im Relief und Bild die Schicksale der Heiligen und Patrone schildert, dessen Aufsatz ein zieres Gestänge höchster Ordnungen bildet, in dessen Sparren Geister auf- und niedersteigen und sich die goldenen Eimer reichen. Im bunten Licht der Glasfenster schimmert Geschlossenes und Offenes, Standfigur und durchbrochenes Muster mit wechselnder Fülle. Blieb der Schrein alltags geschlossen, so daß man nur die den Außenflügeln aufgemalten Apostelfürsten oder Heiligen sah, wie sie in ruhiger Sicherheit Wache halten vor dem heiligen Schrein, so öffnete sich Sonntags die farbige Herrlichkeit der Mitte. Die heiligste Frau schimmert dann im Gold der Gewänder und der Altarkerzen; ihre Krönung umrauschen begeistete Engel. Das Rot und Blau und Grün der gemalten Innenflügel klingt in den starken Akkord der Mitte und die zartesten Träume tanzen auf den goldenen Leitern der Höhe bis zur Decke des Gewölbes. Die Plastik ist bei diesem stolzen Aufbau die führende Kunst, freilich stets in der Bemalung den unedlen Holzkern verbergend. Die Malerei darf nur die Ergänzung bringen in den Flügeln und in der Predelle. Es gehörte zum damaligen Begriff der Würde, daß man das Göttliche nicht einfach auf eine Holztafel hinstreiche, sondern daß man es in Figuren plastisch forme, golden überziehe und ihm so Leben, Wirklichkeit und Wucht gebe. Der Maler soll sich im Fresko an der Wand bewähren; hier auf dem Altar reicht seine Kunst nicht aus. Häufte man im Süden edle Steine mit Gold und Bronze, um die Gottheit zur Wohnung zu laden, so schnitzte man ihr im Norden die vergoldete Holzstatue.

Das 15. Jahrhundert entwickelte nun die noch befangene Malerei zu einer persönlichen, intimen Sprache. Eine differenziertere Atmosphäre durchdrang die heilige Welt und in immer zarteren Bildungen deutete sich die Natur als Abglanz des Ewigen. Die Plastik ist eine Kunst der Hauptsätze; ihr gelingt das Mächtige, das Einmalige, das dauernd Erhöhte. Das hatte die Steinkunst an den Portalen der gotischen Kathedralen in den Gerichts- und Auferstehungsgruppen vielfach erprobt. Das Centralthema solcher Verklärungsstunden, z. B. die Krönung Marias, wurde vielfach im Schrein der Altäre wiederholt, um dann in den gemalten Flügeln auf eine vieldeutsame zartere Art präludiert und umsponnen zu werden. In immer klarerer Weise treten Außen- und Innenseite in Gegensatz. Wie ein Vorspiel mutet die Verkündigung auf den Außenflügeln an; der geöffnete Schrein gibt dann die volle

Erfüllung des Heils. Der Reichtum der Gedanken führt zu doppelten Flügeln; die Heilsgeschichte wird eng umstellt von dem Schicksal der heiligen Patrone. Schließlich siegt die Malerei auch in der Mitte — etwa beim Genter Altar — oder sie überholte, wie im St. Wolfgang-Altar Michael Pachers, mit sechzehn Flügelbildern die geschnitzte Mitte. Dies letztere ist auch der Fall bei dem um 1510 entstandenen Altar von Matthias Grünewald in Colmar.

Die Kunstfreunde wissen, daß er zu den Meisterwerken der deutschen Malerei gehört. Manche möchten ihm ein noch stolzeres Prädikat geben. Alle Malerei Dürers bis hinauf zu den Aposteln kommt nicht dagegen auf, auch das Rosenkranzbild nicht, das meist zu niedrig eingeschätzt wird. Vielleicht ist bei Dürer die Gestaltung im einzelnen präziser — seine Zeichnungen und die ganze Graphik bieten ja etwas, was sich mit Grünewalds Malerei gar nicht vergleichen läßt — aber in keinem Dürerschen Werk ist der große symphonische Charakter so durchgeführt wie in diesem Colmarer Altar. Mag man im übrigen den Vergleich ziehen, wie man will — das Hauptübel aller altdeutschen Malerei, das Unfreie, Befangene, Ängstliche, ist in Colmar überwunden. Hier haben wir die große Anlage, das tiefe Atemholen, die einheitliche Gestaltung, Tragik und Emphase neben Epischem und Lyrischem, die volle Antithese der Gegensätze.

Der Altar hat als Kern ein von reichem Laubwerk überhangenes Gehäuse mit den vielleicht schon früher entstandenen, sicher nicht von Grünewald herrührenden geschnitzten vergoldeten Figuren des thronenden Antonius, des Schutzpatrons des Prämonstratenser Klosters in Isenheim, für das sein Abt Guido Guersi (er saß 1493—1515) das Ganze bestellt hat; neben Antonius stehen im Hochrelief die Heiligen Hieronymus und Agustinus, zu den Füßen des letzteren in kleiner Figur der vorletzte Abt des Klosters, Jean d'Orliac. Seitlich neben dieser geschnitzten Mitte stehen als feste schmale Flügel — (nur sichtbar, wenn der Altar ganz geschlossen ist) — die gemalten Einzelfiguren des alten Antonius und des jungen Sebastian. Beim gänzlich geöffneten Schrein sieht man rechts von der geschnitzten Mitte auf dem Flügel den Kampf zwischen Antonius und den Dämonen und links das Zwiegespräch des Antonius mit dem hl. Paulus in der Thebais. Schließt man diese inneren Flügel, so bietet sich ein vierfaches Bild: die Verkündigung, das Engelkonzert, Maria in der Glorie und die Auferstehung. Beim zweiten, definitiven Schluß des Kastens erscheint das Doppelflügelbild der Kreuzigung, dazu als Oktave in der Predelle die Grablegung Christi, während diese Stufe, geöffnet, das Abendmahl (plastisch) enthält. Wir haben also eine plastische Mitte mit einer plastischen Predelle, zwei lokalgeschichtliche Antonius-Episoden, vier mariologische Bilder, das Passionsdrama im Doppelflügel mit der Predelle und zwei feststehende Schmalflügel mit zwei Einzelheiligen. Beginnen wir die Einzelbetrachtung bei geschlossenen Flügeln, bei dem Aspekt also, den der Altar alltags bot.

Hier hebt nun fofort eine Überraschung an; denn wo man ein Präludium erwartet, finden wir Golgatha. Der Ernst alemannischer Frömmigkeit kündet sich an und die Glut der Empfindung, die Deutschland in den Tagen vor Wittenberg erfüllte, tritt in Gegensatz zu dem zieren Spiel der früheren Zeit. Das Unerhörte dieses Schmerzensmannes am Kreuz ist oft geschildert worden; Grünewald setzt damit fort, was von der Holzplastik in vielen Kruzifixen, etwa des Veit Stoß, vorgebildet war. Aber alle Vorgänger werden überboten durch die Maßlosigkeit des Schmerzes, die Fülle der zuckenden Pein. Das Definitivum des Todes ist endlich eingetreten; und noch schreien alle Glieder. Dürer läßt auf dem kleinen Dresdner Kruzifix die langen Enden des Schamtuches ausdrucksvoll auffiattern, in den scharfen Falten dieser Tücher glaubt man den kurzen Angstschrei des Entsetzens zu hören. Hier ist das Tuch gänzlich ohne Schöne, schlecht und zerrissen, als ob es teilnehme an aller Geschundenheit. Tief hängt der Leib, mit qualvollster Spannung reißt seine Schwere an den Armen, und der wildeste Schmerz spreizt noch die Finger. Die zerschlagenen Füße bilden eine blutige Masse; dick tropft das Blut herunter. Böse und grausam biegt sich das harte Holz.

Neben der Riesengestalt die zierliche, zarte, blonde, hellrote Magdalena mit der kleinen, so ohnmächtigen Salbenbüchse. Die Gestalt lebt von einer einzigen Geste; die höchste Empfindung spricht aus den gefalteten erhobenen Händen, deren Finger sich ebenfalls spreizen, und den zitternden Augen, dem bebend zuckenden Mund. Aus der trockenen Kehle dringt kein lauter Ruf, es ächzt und stöhnt nur. Die Zerrissenheit der Seele spiegelt sich in den Falten des Kleides. Was nützen ihr diese herrlich-langen Blondhaare, wenn sie die armen zerquetschten Füße des Meisters nicht mehr trocknen dürfen! Magdalena wird von der Kunst oft als die Braut Christi dargestellt; ihr Schmerz ist leidenschaftlicher als

der Mutterschmerz Marias. Während diese ohnmächtig zusammenbricht, kann die Jüngere das Unfaßbare durchaus nicht fassen. — Des Herrn Mutter hatte das ganze Mittelalter im tiefroten Kleid der Liebe, bedeckt von dem blauen Mantel der Welt, dargestellt. Grünewald hüllt sie in einen weißen großen Nonnenmantel; wachsbleich erscheint das kleine halbverhüllte Gesicht. Ihre Hände sind noch gehoben, aber schon sinken die Arme und der Schleier der Bewußtlosigkeit hängt sich gnädig über sie. Johannes, ein alemannischer Bauer mit gelben filzigen Haaren, fängt die Zusammenbrechende auf. Im Mühen um die Mutter wendet er das Haupt vom Meister und Freund. Auch er ist am Ende seiner Empfindungsfähigkeit; zu all den Qualen dieses entsetzlichen Tages wird ihm nun auch noch die Frau ohnmächtig! Gespenstig wirkt das harte Weiß auf dem festen Rot.

Noch unerwarteter ist das Bild der rechten Seite. Hier steht, größer als die Gestalten links, aber doch noch klein neben Christus, sein Vorläufer, der Wüstenprediger, barfüßig, den Fellmantel mit großem Wurf um die Schultern gelegt, um die Hüfte eine Schärpe mit üppigem Knoten; die Linke drückt das offene Buch der Bußreden an die Brust, der rechte riesige Zeigefinger weist auf den Gekreuzigten und der Mund spricht die resignierten Worte: Illum oportet crescere, me autem minui (Er muß wachsen, ich aber muß abnehmen). Das andere Wort des Täufers „ecce agnus dei“ wird illustriert durch das schneeweiße Lämmchen, dessen Blut in den Kelch tropft. Ergreifend wirkt die fleckenlose Weißheit seines Felles dicht neben den blutigen Füßen Christi. Im Gegensatz zu der naturalistischen Gruppe rechts ist der Täufer durchaus graphisch aufgefaßt.

Man könnte versucht sein, die Worte des Täufers wie eine Herausforderung aufzufassen. Gewachsen ist ja freilich dieser mächtige Leib des Herrn; aber nur, um so schmählich zerbrochen zu werden? Und sieht der Täufer wie ein Mann aus, der abnimmt und kleiner wird? Die Rätsel des Geschickes blinzeln aus solchen Widersprüchen. In der dunkeln Nacht kommt keine Antwort auf alle Fragen als die eine der entsetzlichen Wirklichkeit. Fern liegen die menschlichen Hütten, die Wiese glänzt gleichmütig wie gestern und Abendwind streicht über Ebene und Hügel.

Zu dem senkrechten Balken des Kreuzes und den starken Vertikalen der Standfiguren wie auch des Rahmens bilden die Horizontalen der P r e d e l l e einen sehr absichtlichen Gegensatz; dem Kreuzbalken begegnet hier der breit und offen hingesetzte Sarkophag, der die ganze linke Seite der Stufe einnimmt und in seiner Härte als Lager eines Menschenleibes (Sarkophag heißt: Fleischfresser) sehr empfunden werden soll. Um den großen, schweren, starren Leichnam, der wieder in all seiner Entstellung gezeigt wird, mühen sich die stillen Frauen und Männer, die oben am Kreuze weinten: Maria, Magdalena und Johannes. Der letztere sucht den Oberkörper des Herrn unter den Achseln zu heben; die Frauen ringen die Hände. Wie jung ist dieser kleine Johannes! Es wird den Dreien schwer genug, den wuchtenden Leib in den Stein zu schaffen. Marias Kopf ist wieder ganz verhüllt, Magdalenas Auge vom Weinen rot, ihr Mund verzogen. Sehr stark sprechen die kurzen Stämme neben den Frauenköpfen. Die Landschaft links lebt in starken Gegensätzen: ein dunkler Hang, ein heller Berg, das breite Flußtal dazwischen. Die Predelle ist nun im engsten Zusammenhang mit dem Hauptbild komponiert. Eine große Kurve schwingt vom Haupt des Evangelisten neben dem Kreuz an Magdalena vorbei herab auf den Leichnam Christi, um sich dann wieder zu heben bis zum Täuferkopf. Dadurch wird der Gekreuzigte gänzlich isoliert, wie ein tragischer Kranz hängt es in den Figuren schwer und dumpf herab. Auch die gleich zu besprechenden Flügel ordnen sich in diesen Kranz ein, äußerste Höhepunkte bietend, wie die festen Landtürme einer Eisenbrücke. Nicht zufällig erscheint dabei die Ponderation der Steinsockel dieser Figuren. Ursprünglich sollte die Gruppe Maria-Johannes näher am Rande stehen. Grünewald rückte sie dann näher an den Kreuzstamm, um Magdalena aus dieser Gruppe heraufflammen zu lassen, wie die Flamme aus dem Spalt schießt. Grünewald spricht mit den Händen wie Leonardo; aber in diesen Fingern sind nicht nur Nerven, Beweglichkeit und Ausdruck, sondern auch Krampf, Stichkraft, Wildheit. Die Gewänder zipfeln seltsam hart aus; die einmal angeschlagene Note wird vielfach durchgeführt. Das sieht man am deutlichsten an dem Mantel und Buch des Täufers.

Reserviert wirkt neben diesem Doppelbild der Passion das Doppelbild der beiden festen s c h m a l e n F l ü g e l mit den Heiligen Antonius und Sebastian. Freilich auch diese Flügel sind Bilder des Leidens; hier das körperliche, das eines jungen Helden frühe Freude bricht, dort das seelische des Alten, der sich nach viel Anfechtung in die Klosterzelle gerettet hat, aber auch hier noch vom Teufel verfolgt wird, der die Glasscheiben zu zerbrechen sucht. Sebastians Arme sind ähnlich wie die Marias auf der

Kreuzigung erhoben. Er hat die Freunde italienischer Kunst an Castagno erinnert. Und sicher erscheint zum erstenmal in der deutschen Kunst ein so klar funktionierender Körper, neben dem das verschlossene Leben der Säule dumpf und feierlich spricht. Antonius hat eine einzige Machtgebärde. Dieser Patron des Klosters erscheint hier zum erstenmal; sein Geschick wird uns noch beschäftigen. Den Mönchen, die vor diesen Altar in Isenheim traten, sprachen die beiden Heiligen Mut und Tapferkeit im Kampf mit dem Bösen und mit dem Alter zu. Was das Mittelbild an Erdenleid mit der Wucht des caput cruentatum schildert, das ist in dem Geschick der Heiligen gemildert, gewissermaßen für das Maß des Alltags gedämpft. Wahrscheinlich sollten ursprünglich diese beiden Heiligen auf die Außenseite des Altars (statt der Kreuzigung) kommen. Sie waren denn auch nicht farbig, sondern in Grisaille geplant. Die architektonischen Sockel, auf denen sie stehen, weisen auf dies Statutarische der ersten Anlage. Über die Krone, welche die Engel dem Sebastian bringen, wird man sich Gedanken machen; sie wirkt ein wenig frivol. Heinrich Alfred Schmid, der beste Kenner Grünewalds, will in Sebastian das Selbstporträt des Malers sehen. Die große dunkelbraune Lockenperücke ist erst später hinzugemalt. Wichtiger als alle Einzelheiten ist die Beobachtung, daß diese Flügel nicht die volle Sättigung der Wirklichkeit haben. Sie wirken wie eine Cadenz des Hauptsatzes. Grünewald, der diese Flügel sicher als das Letzte gemalt hat, ruht ein wenig aus. Es fehlt auch die Tiefe; das Landschaftsbild wirkt flach, nicht räumlich. Die Wildheit der Mitte benötigte ruhige Eckpfeiler.

An die Stelle all der Leidensbilder tritt beim Öffnen der äußeren Flügel eine leuchtende Seligkeit. Das Präludium der Verkündigung und der Schlußchor der Erlösung, die Auferstehung, stellen sich um die Jubelfeier der Gottesmutter. Im kleinen Kapellenraume hebt es links an, um auf Flügeln des Gesanges rasch ins Empyräum zu eilen. Auch hier wieder ist die Tradition überboten. Sie blieb mariologisch, wo einmal das Marienthema angeschlagen war; es endete dann in der Regel mit dem Hinscheiden Marias. Und diese Szenen wurden im gut bürgerlichen Stil erzählt; ein irdisches Schicksal mit höherem Einschlag, viel Mutterleid nach kurzer Mutterfreude drückte sich aus. Grünewald hebt hier im Festbild mit einer Szene an, die seine Vorgänger gern an die Außenflügel brachten. In der Mitte, wo gehuldigt werden soll, verschmäht er Gold, Weihrauch und Myrrhen der drei Könige, er braucht nicht Roß noch Reisige; voller tönt der Hymnus des Brautliedes um den Gottessohn. Und dann folgt sofort die Vollendung im ewigen Licht. Die Welt liegt gestürzt da und in dem Osterglanz verjüngt sich alle Kreatur.

Das Bild der Verkündigung will uns ganz außerordentlich erscheinen wegen der Poesie des Innenraumes, die hier gelang. Der Raum ist ja ein Vorrecht der nordischen Kunst; viel buntes liebes Gehäus ist den Niederländern gelungen, sonndurchflutet glänzt das Stübchen von Dürers Hieronymus. Grünewald gibt aber die Höhe in der Enge und den großen Kontrast eines hellen und eines beschatteten Raumes. Dabei ist die hintere Kapelle die belichtete. Fest und klar spannen sich die Rippen der gotischen Gewölbe. In dem Glanz der sinkenden Sonne, die scheidend das Gemach durchleuchtet, war Maria träumend in die Kapelle getreten, hatte das alte Buch der Weissagung vorgeholt und das Märchen bei Jesaias wieder gelesen: ecce virgo concipiet. Der alte Seher hat sich heute selbst aufgemacht und lauscht, über der Erkorenen schwebend, was sich begeben wird. Da rauscht es von rechts stark und feierlich heran. Ein rotgoldner Himmelsbote mit Feuergelock und großen Flügeln schwebt herab und heran, mit dem Scepter Gottes in der Linken, die Rechte in unmißverständlicher Gebärde hebend. Die Glut dieser apollinischen Erscheinung blendet Maria; überwältigt sinkt sie zurück. Die Verkündigung des fünfzehnten Jahrhunderts war stets mehr als eine Mitteilung; sie war die Freiung des Himmelsboten. Hier ist die Werbung zur stärksten Note gesteigert; alle Andeutung ist überboten. Auch der antike Eros ist kein zarter Knabe; seine Flügel bergen Wonne und Wildheit. Den Typus dieses Engels finden wir in der italienischen Kunst bei Melozzo wieder.

Man konnte vermuten, Grünewald hätte den Engel, wie üblich, von links heranfliegen lassen. Die Gegenbewegung wirkt viel stärker; auf die in dem linken Bildwinkel unten kniende Frau stürmt es drohend ein. Ist dieser Engel der Schar der Geister entflattert, die nebenan im Tabernakel die ewigen Hymnen singen? Die Kurve, die von Marias Kleidersaum zu ihrem Kopf sich hebt, dann in das Buch herabführt, um energisch und stolz im Engelszepter hochzugehen, wiederholt sich gelassener im folgenden Bild, wo sie den Celloengel, die Badebütte und Maria verbindet. Diese zweimal entbundene Linie führt dann im Kreis um den Resurrektus. Ähnlich führt sich die geometrische Kurve der gotischen Bogen des ersten Bildes in den Bogen des Tabernakels auf dem

zweiten Feld fort; so sind auch die vier Vorhänge (zwei der Verkündigung, zwei beim Tabernakel) zusammengedacht.

Das Doppelbild der Mitte ist ein absolutes Novum im ikonographischen Sinne. Maria rechts in der Landschaft, nahe den Häusern der Davidstadt, im Sonnenschein der deutschen Wiese, den Knaben herzend. Das ist nichts als seliges Mutterglück. Die Geräte der Muttersorge stehen wie selbstverständlich, schelmisch umher. Hinter ihr am Berge die Verkündigung an die Hirten; der eine Engel alt und bärtig. In diese Stille und Glückseligkeit einer Mutter gießt sich nun die Unendlichkeit des Wolkensammlers, der mit tausend Boten den göttlichen Knaben grüßt. Maria sieht dies alles nicht; sie liest in den Augen des Einen, der ihres Lebens Sinn und Inhalt ist.

Nun steht links ein spätgotisches Tabernakel der barocksten Formen. Dem Buckelbecher des Goldschmieds, dem Rankenwerk der Illuminatoren, dem Gebände der Lederschneider hat der Maler mehr Formen entlehnt als der gotischen Bauzeche. Wieder melden sich Propheten auf den Säulen zu Weissagung und Spruch. Eifersüchtig überbieten sie die Worte des Nachbarn. Aber wer hört auf ihre Worte; die Welt ist ein Klingen und Geigen, ein einziges Saitenspiel. Zu den himmlischen Musikanten des Vordergrundes flattern neue Sänger von der Höhe herab. Im Portal des Tabernakels aber kniet, sonnumglänzt, eine gekrönte, zu krönende Jungfrau. Es ist Katharina, die Braut Christi, die hier unter den Jubelaccorden des Brautliedes naht, um die einzige Ehre des Ringes zu empfangen. So tritt der Mutterliebe die Brautwerbung gegenüber; dort tiefe Versonnenheit, hier Jubelklang der Massen. Die Geräte der Kinderstube kontrastieren absichtlich und nicht ohne Humor mit den goldenen Tönen.

Von den drei geigenden Engeln ist der im grünen Federkleid mit dem spitzen Krönchen der seltsamste; die beringten Finger seiner rechten Hand halten sehr geziert den Bogen und die auf dem Griffbrett greifen ebenso nervös. Alle drei Geiger blicken wie entrückt herüber zum göttlichen Kind.

Das letzte Bild der Festfolge zeigt nun den Auferstandenen, der sich in heroischer Stunde aus den Todesbanden löst, zugleich damit von Jugend- und Erdenschicksal scheidend. Der Sarkophag, der schon auf der Predelle mit so viel Wucht stand, wirkt hier kleiner, aber mit fester Engigkeit. Sein schwerer Deckel fällt mit polternder Wucht zu Boden; aus der knappen Steinzelle steigt meteorhaft das große schwebende Gebilde, den Siegermantel kometenschweifähnlich nachziehend. Ohne Anstrengung schwebt Christus mit entbreiteten Händen zur Höhe, ganz umschlossen von der flammenden runden Glorie. Die erhobenen Hände weisen die Wundmale, das Gesicht verschwindet fast gänzlich im gelblichen Glanz. Der Körper erscheint fast leichter als sein Mantel; mächtig lagert es dagegen unten in den hingestürzten Soldaten, deren glänzender Panzer in dem fahlen gelben Licht phantastisch schimmert. Man denke an ein italienisches Auferstehungsbild, etwa an den Resurrectus Piero della Francescas in Borgo S. Sepolcro oder an die Berliner Tafel von Bissolo, um die Überwirklichkeit und das geistige Licht dieses deutschen Bildes zu würdigen. Hier sind Dinge gesehen und gegeben, an die Rembrandt ohne weiteres anknüpfen konnte. Die Befreiung wird nicht nur angedeutet, sondern vollzogen. Die geballten betäubten Soldaten sind das Gebundene:

Ist er in Werdelust
Schaffender Freude nah,
Ach, an der Erde Brust
Sind wir zum Leide da.

In diesen Panzerformen steckt das Erbe einer hundertjährigen Kunstübung; es war die Wonne der Altdeutschen, mit Ketten zu klirren, mit Eisen zu rattern, mit Lanzen zu stechen. Eine Erinnerung an dies materiell grobe Waffenspiel blitzt hier noch einmal auf. Jene lebendige Kurve, von der wir sprachen, schwingt in dem liegenden Wächter nun aus, von seinem rechten Fuß schließlich in den festen Baumklotz springend, um sich hier endgültig zu beruhigen.

Öffnen wir auch diese vier Flügel, dann legt sich die goldene geschnitzte Mitte frei, von der schon die Rede war. Die beiden nun sichtbaren Flügel schildern die Geschichte des heiligen Antonius. Hier werden wir nun aus aller pathetischen Ferne der Glorien in die Wirklichkeit der deutschen Vogesen geführt. Hierhin, in ein Tal am Fuß hoher Berge, hatte sich der Heilige vor den Teufeln geflüchtet, die ihm in der Jugend oft im verführerischen Mädchenglanz genaht waren. Aber das Tosen des Waldbaches, das Rauschen der Tannen bringt über den Einsiedler neue Gefühle und Ängste. Die Unholde stürmen die Hütte

des Ruhelosen und bewaffnen sich mit den Balken des Daches, werfen den Alten zu Boden, um ihn in die Lüfte zu zerren und dann auf die Felsen zu spießen. Noch wehrt sich der Greis; er umklammert mit der Rechten den Wanderstab und den Rosenkranz, obwohl eine Giftkröte ihn in den Finger beißt; die Linke läßt er erst los, als ein Teufel ihn am Kopfhaar zerrt. In diesen Teufelsfratzen hat Grünewald einen Spuk entwickelt, neben dem Dürers Geteufel auf dem Bild des christlichen Ritters harmlos erscheint; Schongauers Dämonen sind aus ihrem spätgotischen ornamentalen Scheinleben in die volle Leiblichkeit saftiger Ungeheuer entwickelt. Diese Teufel stellen, wie uns ein Holzschnitt lehrt, lauter Laster dar. Ihre Bewegungen sind seltsam gehemmt, so daß der Spuk an wirkliche Traumangst erinnert. Bekanntlich fehlt auch der Syphilisteufel nicht, der mit Geschwüren bedeckte Molch in Mönchstracht (links unten), der die Büchertasche des Einsiedlers geraubt hat. Der Unhold darüber vertritt die Lepra. Wohl erscheint Ritter St. Jürgen in den Wolken — die Figur Gott-Vaters ist erst ein Zusatz späterer Zeit — aber die Stunde der Qual ist zu gräßlich, als daß wir sie nur als Prüfung des Gerechten empfänden. So ergeht es uns Heutigen; und doch können wir uns nicht mehr ganz wirklich hereindenken in die Wildheit einer Phantasie, die all diese Dämonenwut ganz wahrhaftig glaubte.

In der Tat war dem Vielgeprüften Rettung beschieden. Aber er verließ erschüttert den deutschen Wald und wanderte über die Berge nach Süden, die Straße der Kreuzfahrer. Erst jenseits des großen Wassers, in der Thebais, machte er Halt. Hier traf er den hundertzwanzigjährigen Einsiedler Paulus, der schon lange stumm geworden war und im Schweigen aller Wünsche Frieden gefunden hatte. Ganz der einfachen Natur vertrauend, deren Palme Kleidung, Rast und Schatten gibt, deren Wasser ihn tränkt so gut wie den Hirsch, rät er dem ratlos Fragenden, von allem Zweifel, von Wunsch und Kampf zu lassen. „Werde wieder ein Kind der Natur und laß dein Auge klar und gut und still blicken wie das Reh zu unsern Füßen — dann findest du Ruhe. Wirf ab den Mantel des Gelehrten und lege den Wanderstab fort — hier auf den grünen Teppich der Wiese an der Quelle streck dich hin, erwärmt von der lieben Sonne, genährt von dem Raben, dessen Brot uns heute beide speist . . . .“ Es war das letzte Wort des Einsiedlers. Am andern Morgen starb er; Löwen gruben ihm fromm das Grab.

Das Landschaftliche dieses Bildes ist in Gegensatz gebracht. Rechts die Palme des Südens, die trocken und fest unmittelbar über dem Kopf des Paulus steht; lauter steigende Momente. Links dagegen alles tropfend und fallend, unruhige kahle Äste, in wilde Schlänglein ausstechend, das Gedörn des Nordens. Auch der Mantel des Antonius drückt dies Abwärtsfließen aus. Das Gesicht dieses Antonius ist ein Porträt des Abtes Guido Guersi; seltsam genug erscheint nun dieser Itatiener als Vertreter des Nordens. Deutet Paulus auf den Raben, drückt Antonius Zweifel an dem Wunder aus? Der Gegensatz des naiven und des ethischen Menschen kommt jedenfalls mit ganzer Schärfe zum Ausdruck. Haben wir hier auch ein persönliches Bekenntnis des Malers zu suchen, der selbst ein Stürmer und Ringender war und dem wohl auch die Sehnsucht, von solcher Unrast frei zu werden, das Höchste bedeutete? Kannte Grünewald selbst den Süden wie Dürer und hatte er dort eine Freiheit erlebt, die ihn nun hier im Elsaß nach der „Sunnen“ frieren ließ? Sandrart fand ein Bild Grünewalds in Rom; aber wann kam dies dorthin? Wenn wir als Grünewalds Geburtsjahr das Jahr 1470 ansetzen, so stand er damals, als er den Altar bemalte, vielleicht in den Jahren, in denen eine wilde Kraft lodernden Temperaments sich mit Bewußtsein den Gesetzen des Maßes unterzuordnen gedrängt fühlt. Heil uns, daß es ihm nicht gelang! Denn dieser Altar ist nicht ein Bekenntnis zum Maß, sondern zum Brausen. Überall scheiden sich die Künstler nach der Anlage, ob sie die Bindung oder die Entbindung der Kräfte für die vornehmere Aufgabe halten. Alle romanische Kunst drängt ihrer Grundrichtung nach zur Bindung, alle germanische nach dem andern. Grünewald ist das stärkste Beispiel dafür, seine explosive Eigenart wird vielleicht am deutlichsten, wenn man ihn, den Mainzer, neben den gemessenen Oberdeutschen Holbein stellt. Im farbigen Abglanz erschien ihm das Leben als ein Kampf der Glut mit dem Kalten, des Freien mit dem Festen, des Wilden mit dem Bangen, des Lichts mit der Finsternis. Gedanklich klingen die Geisterkämpfe von Wittenberg nicht herein in den Klosteraltar der Prämonstratenser; aber die Glut des Innenlebens, die wir auch in Dürers Apokalypse wiederfinden, entströmt demselben Feuer, das damals siegreich die Morgenröte eines freieren Lebens entzündete.

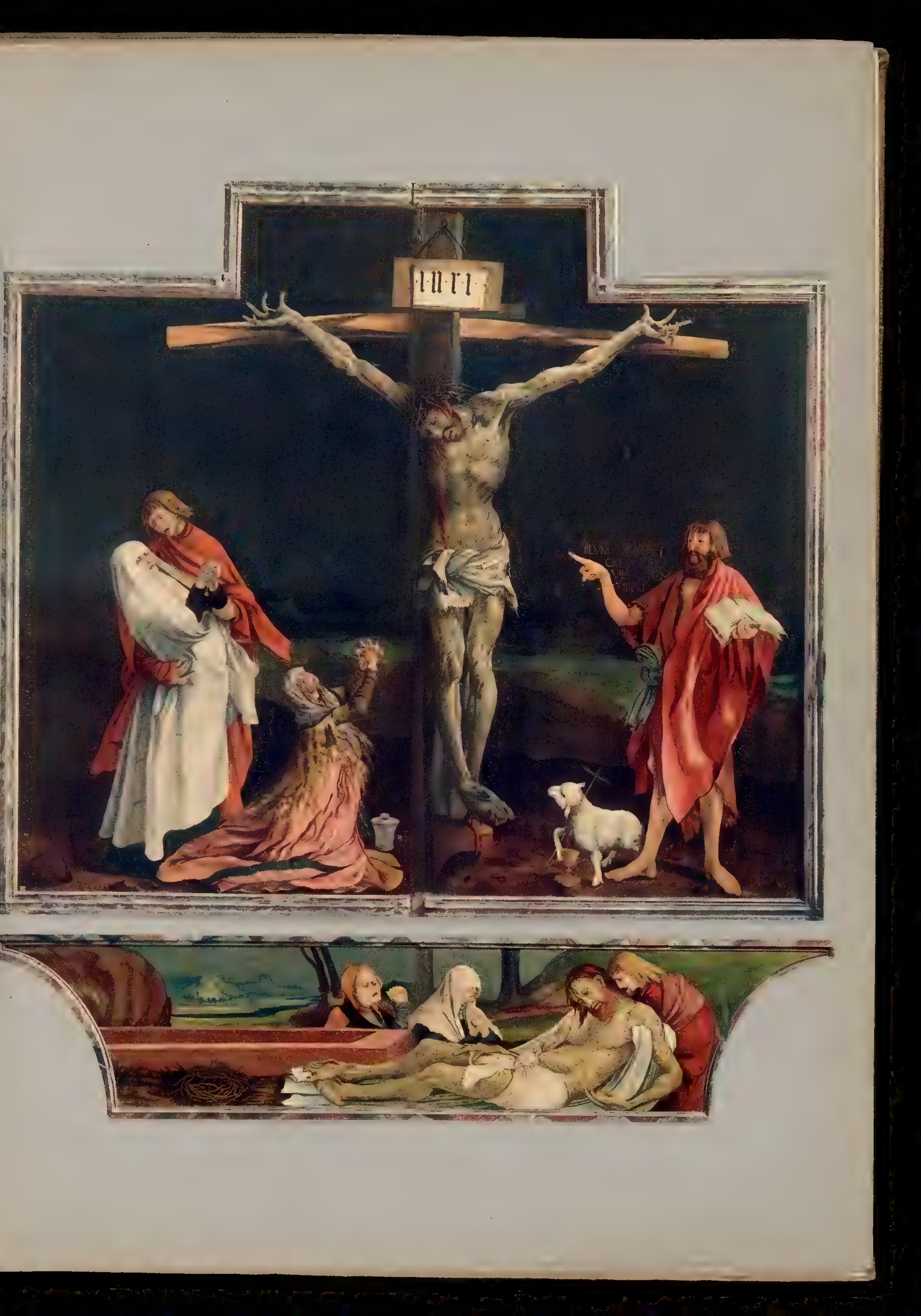
PAUL SCHUBRING.

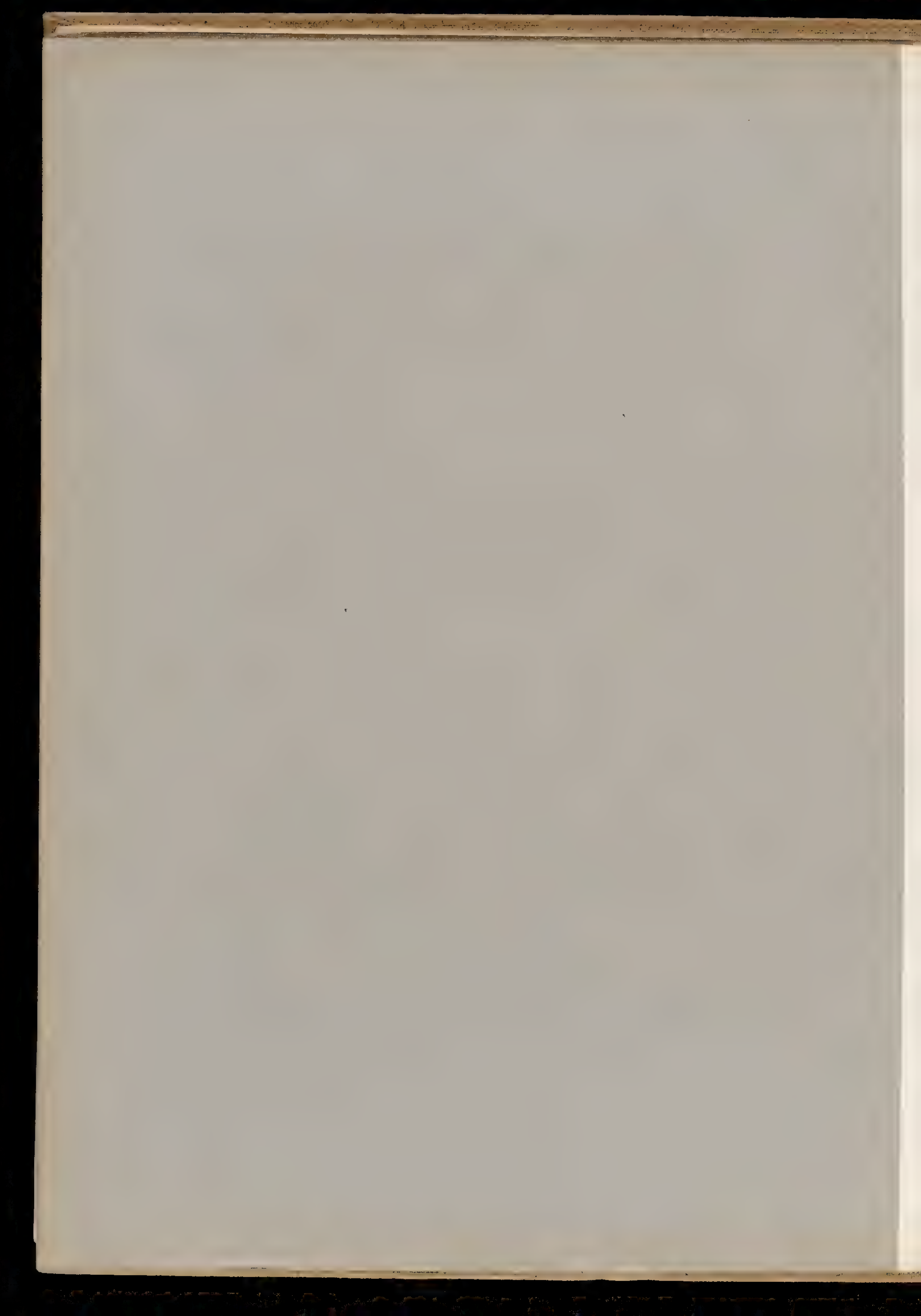
Matthias Grünewald
Der Isenheimer Altar im Museum zu Colmar

Geschlossene Außenflügel und Predelle:

Kreuzigung und Grablegung Christi



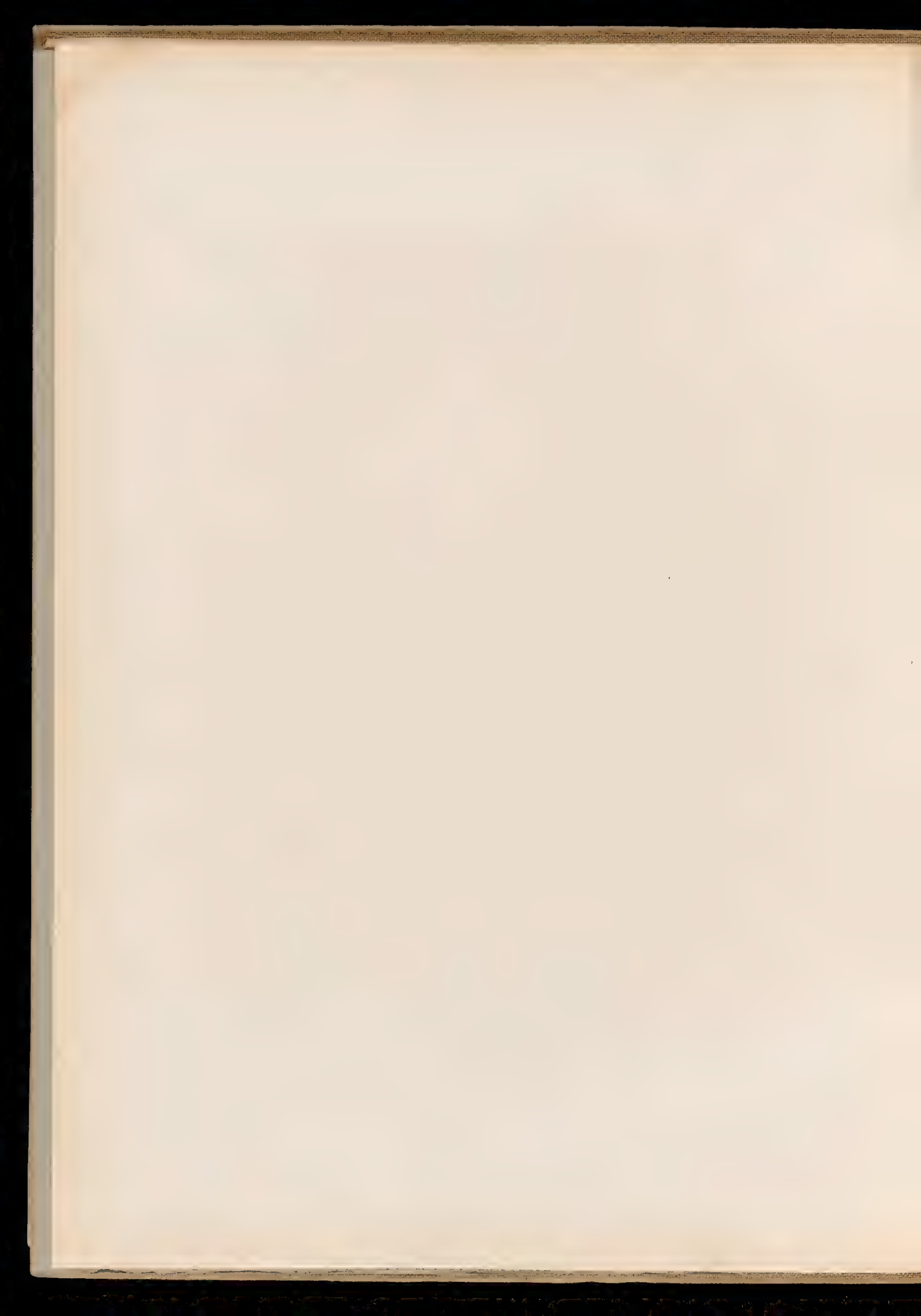

I·N·R·I



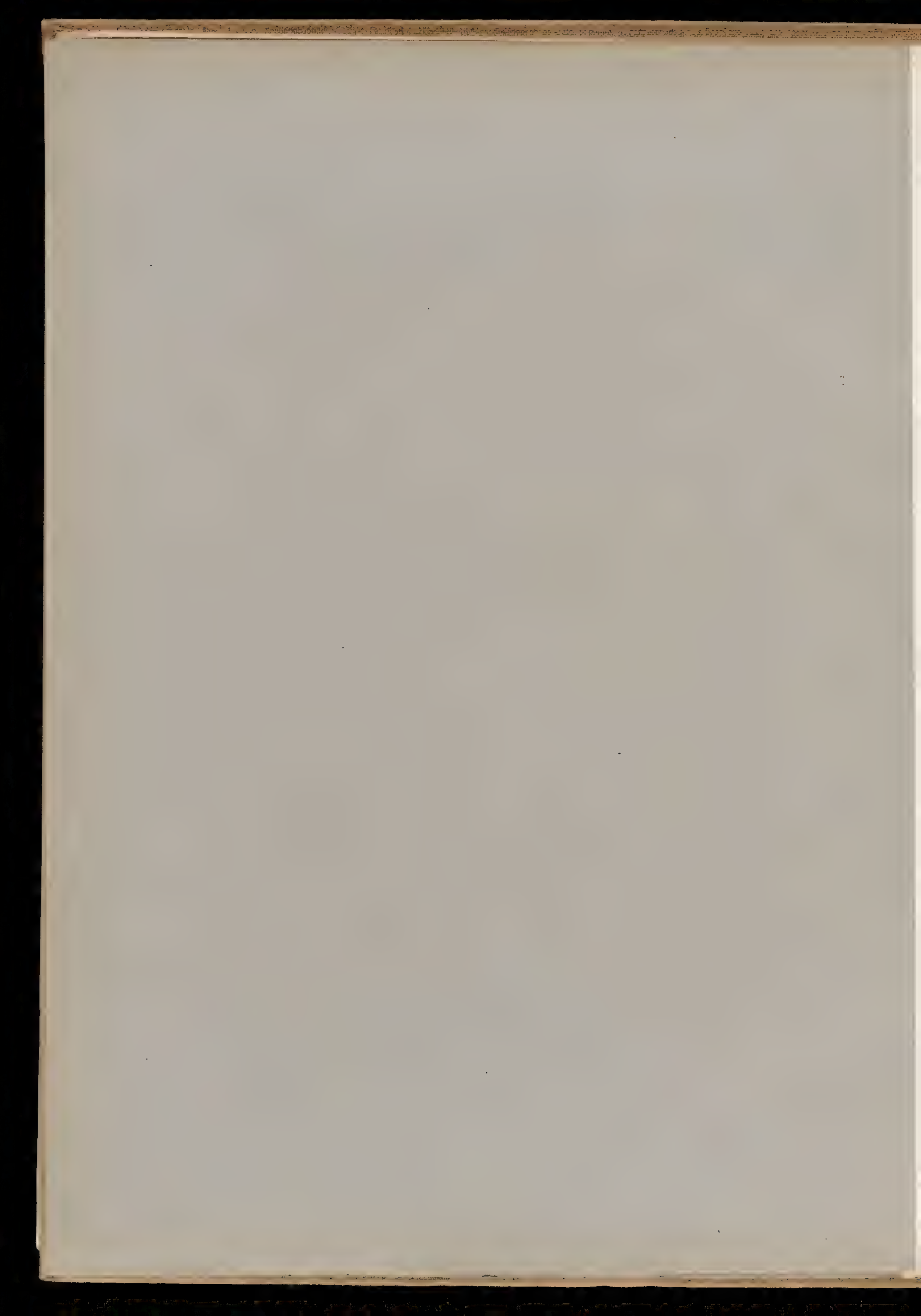
Matthias Grünewald
Der Isenheimer Altar im Museum zu Colmar

Geöffnete Außenflügel:

Auferstehung Christi und die Verkündigung



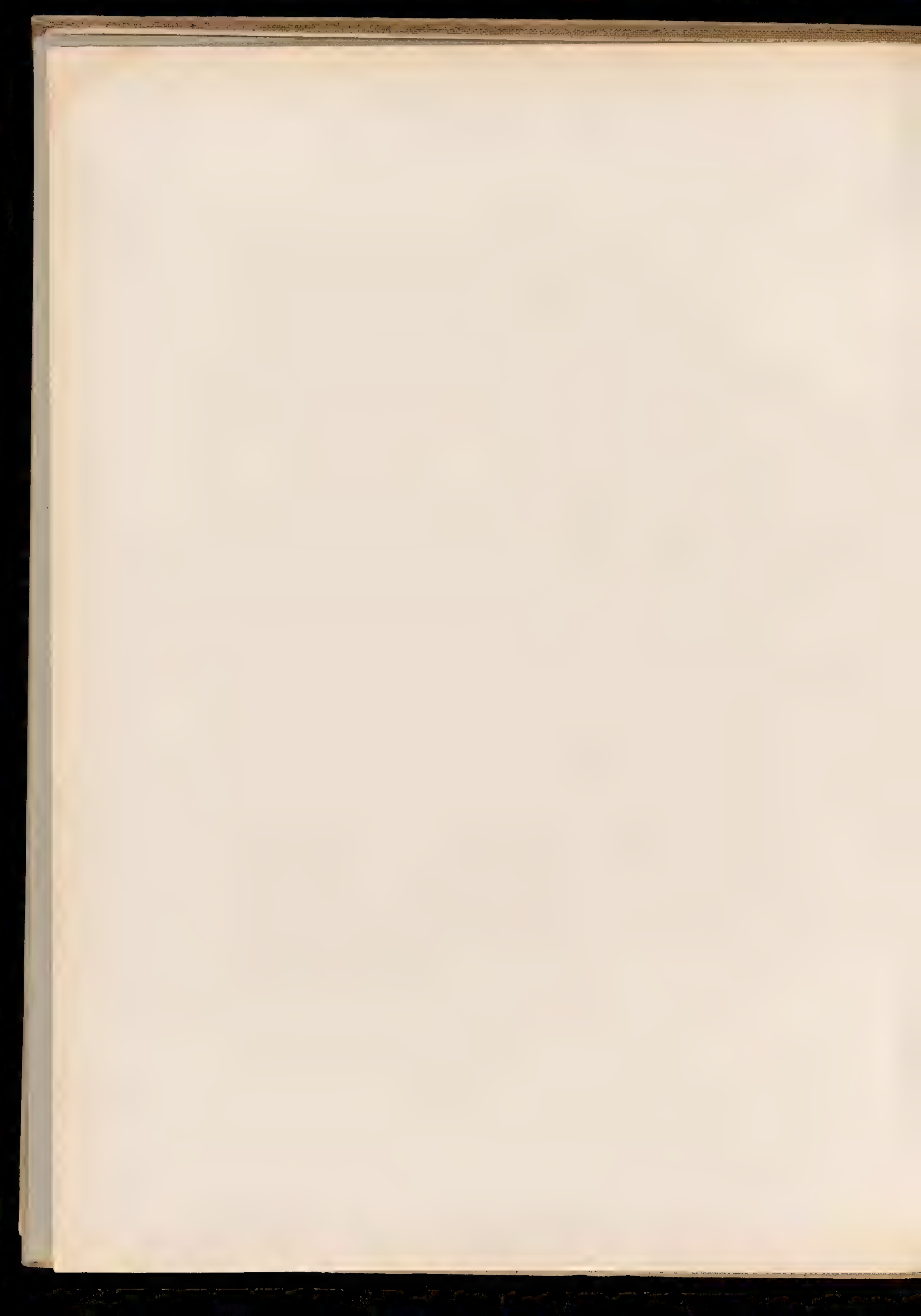




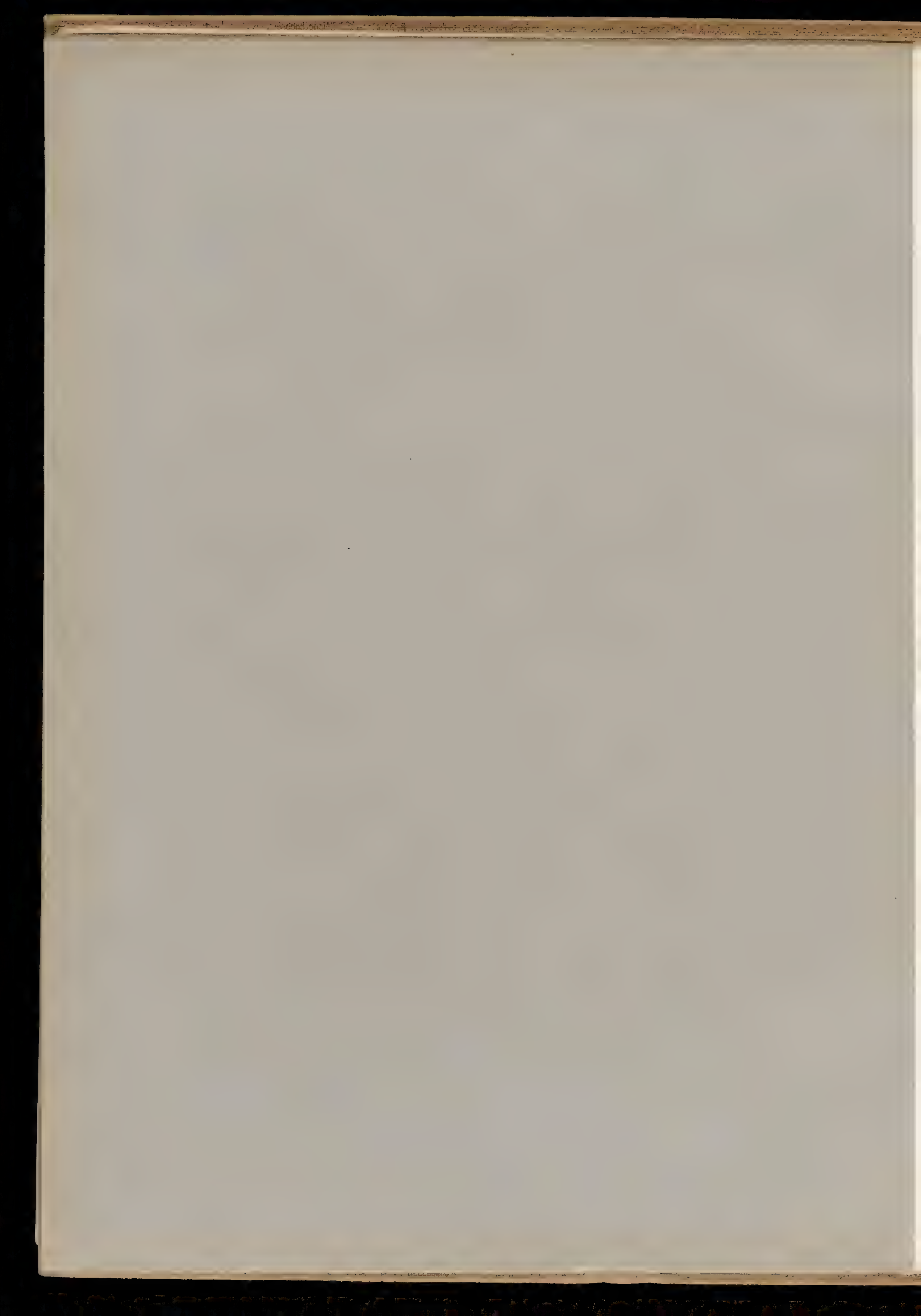
Matthias Grünewald
Der Isenheimer Altar im Museum zu Colmar

Geschlossene Innenflügel:

Das Engelskonzert und Maria in der Glorie



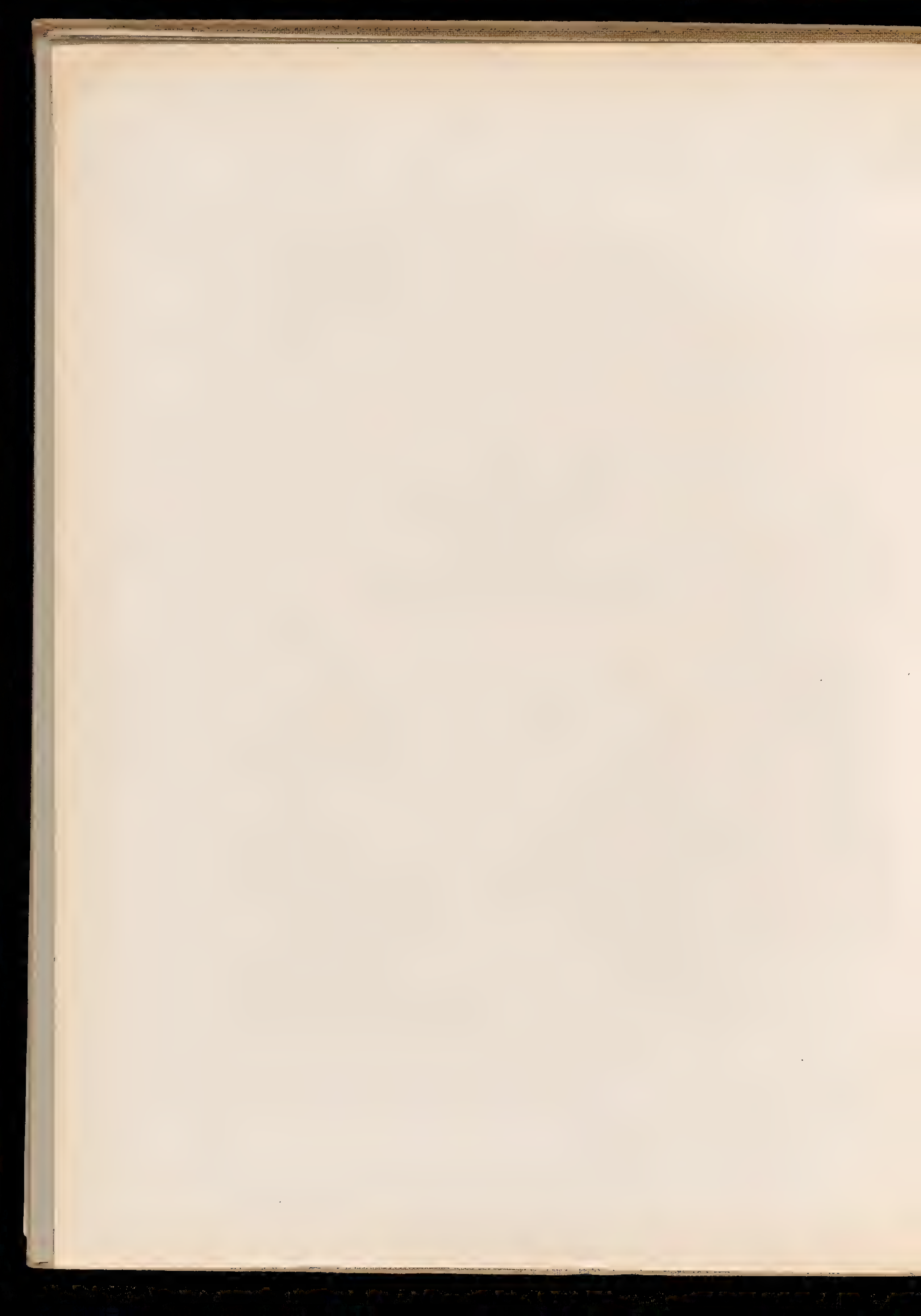




Matthias Grünewald
Der Isenheimer Altar im Museum zu Colmar

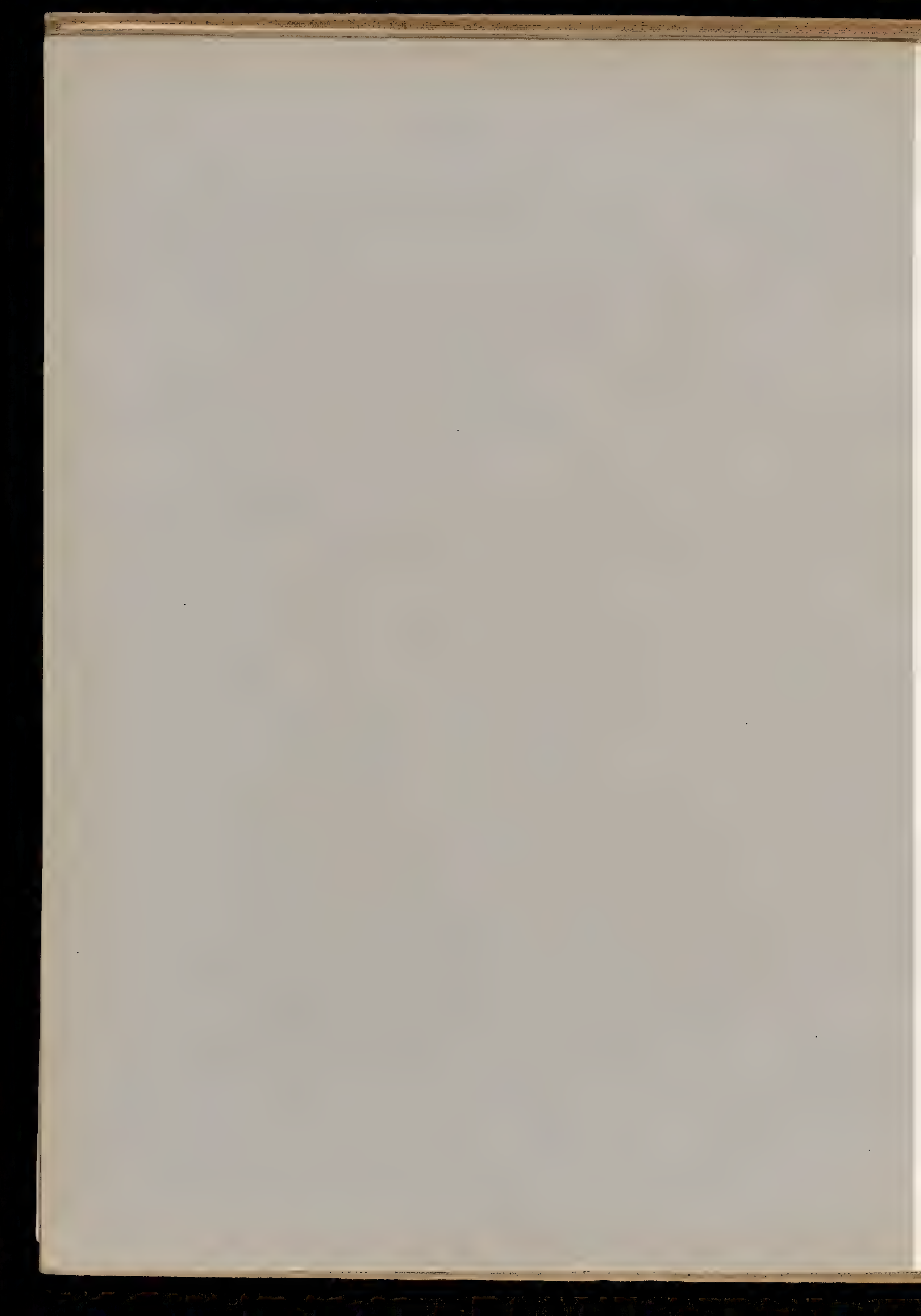
Geöffnete Innenflügel:

Der Kampf des hl. Antonius mit den Dämonen und Zwiegespräch des Antonius mit Paulus in der Thebais.







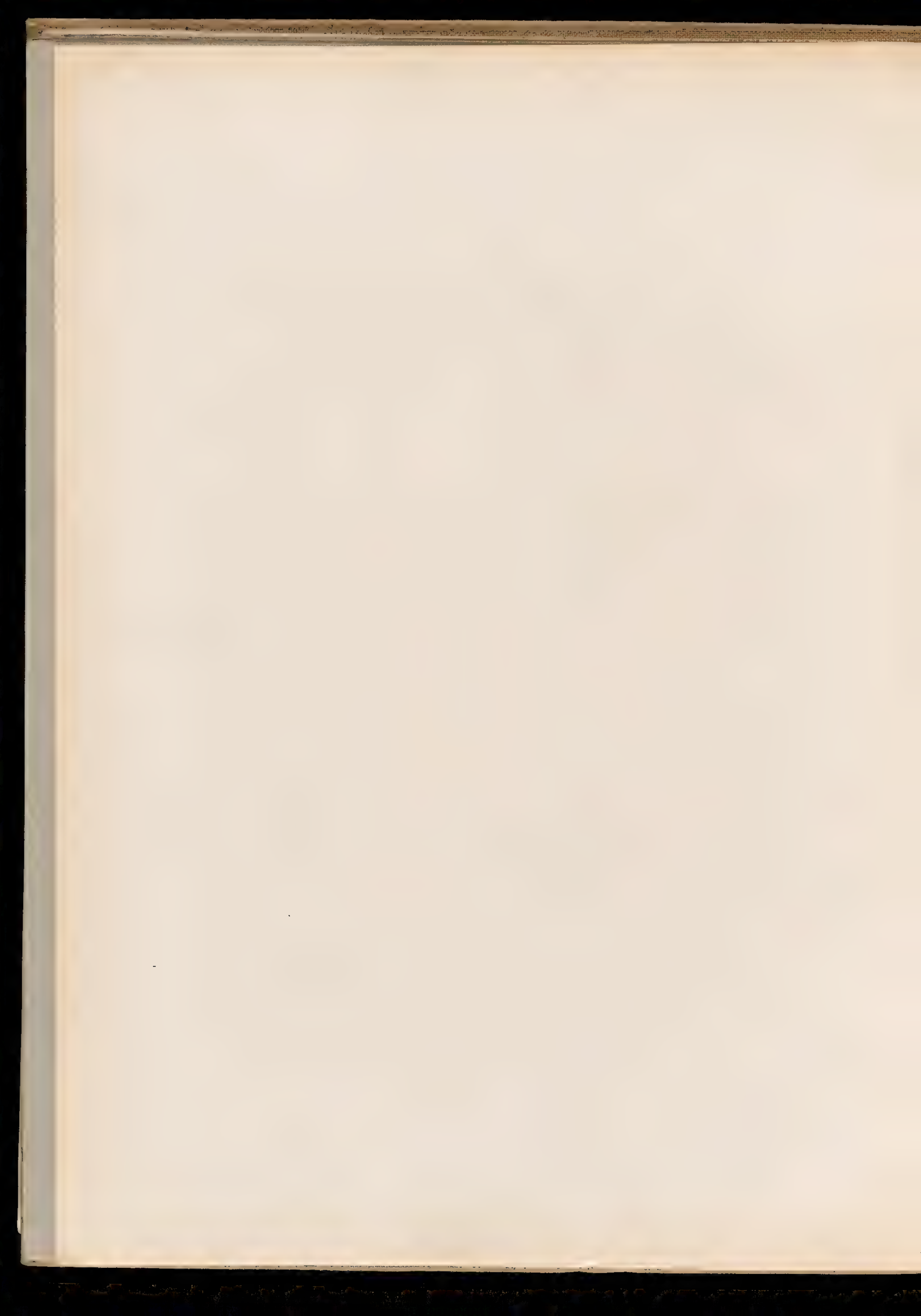


Matthias Grünewald

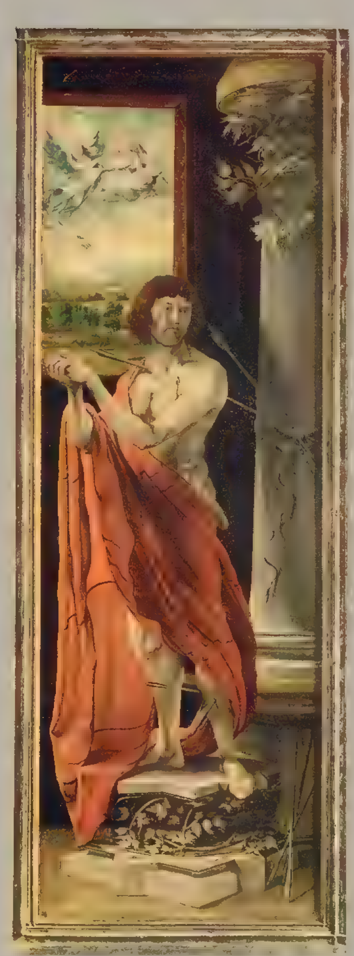
Der Isenheimer Altar
im Museum zu Colmar

Seitenteile der geschlossenen Außenflügel
(Kreuzigung):

Die Heiligen Antonius und Sebastian









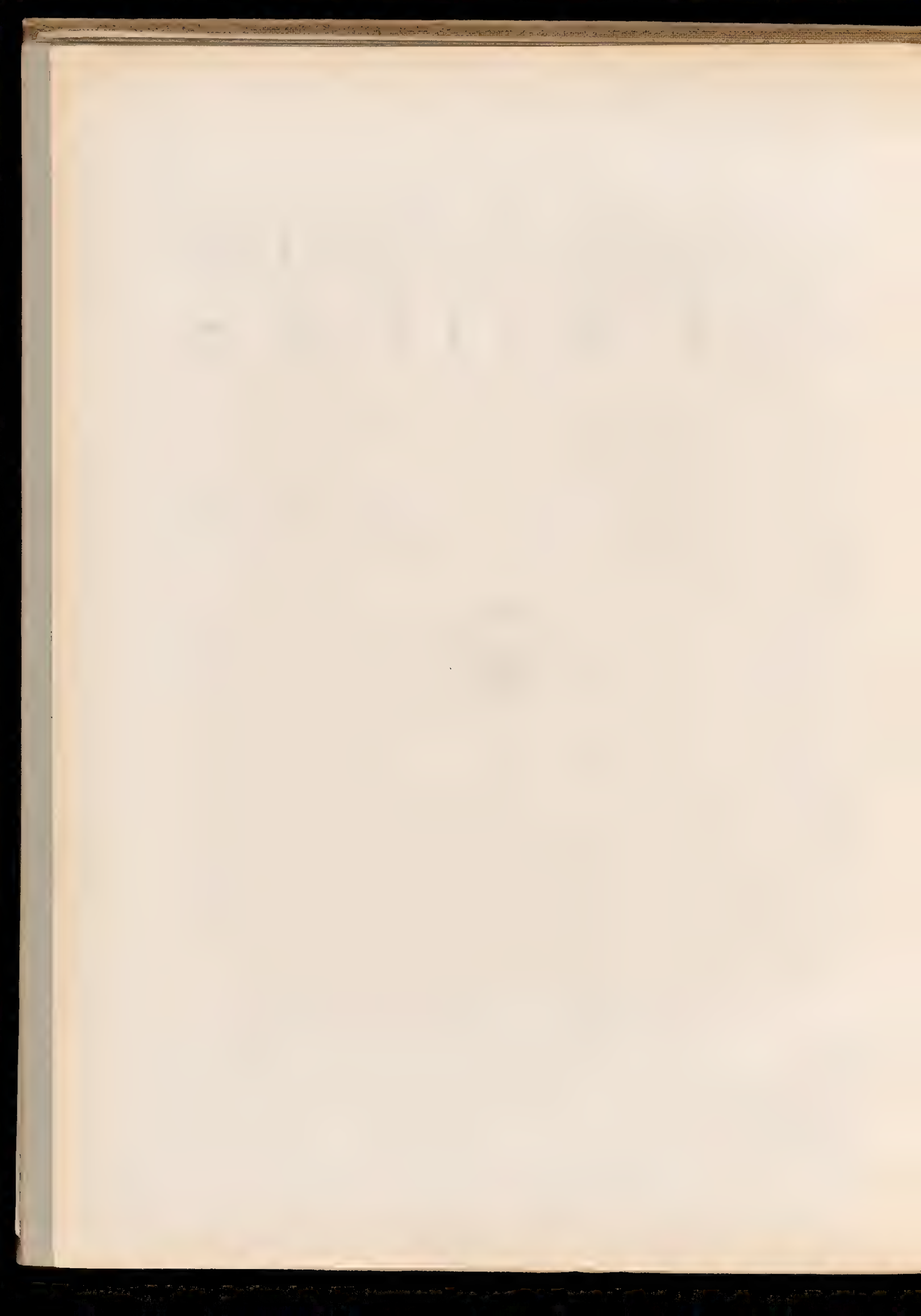
DIE GALERIEN EUROPAS

VI. BAND 1911 / HEFT 4

FARBIGE REPRODUKTIONEN:

Altdorfer, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten / Vermeer van Delft, Junge Dame mit dem Perlenhalsband / Rembrandt, Susanne und die beiden Alten / Watteau, Gesellschaft im Freien / Pompeo Batoni, Vermählung Amors mit Psyche





Albrecht Altdorfer

(ca. 1480—1538)

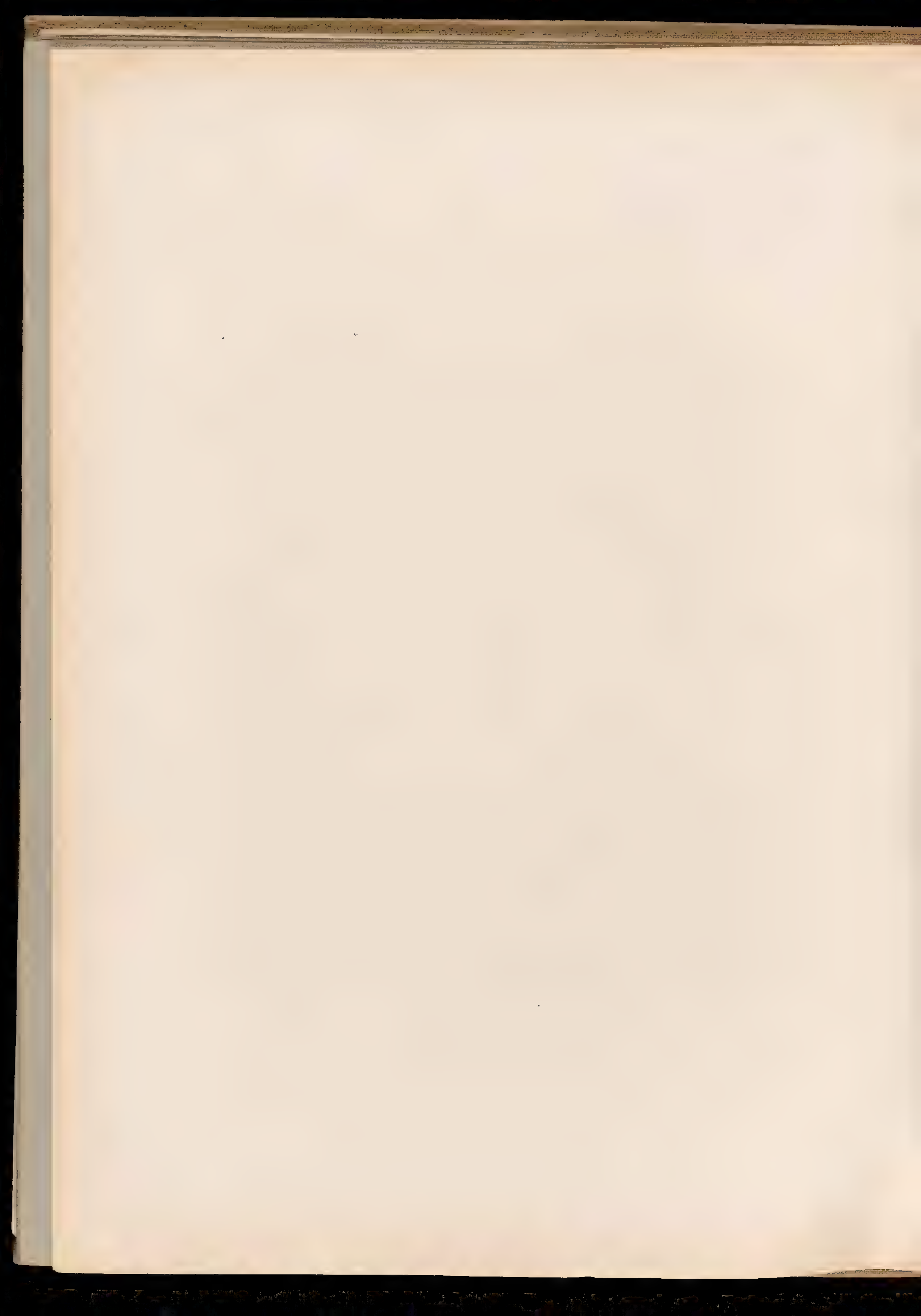
Ruhe auf der Flucht nach Ägypten

Lindenholz; 57×38 cm

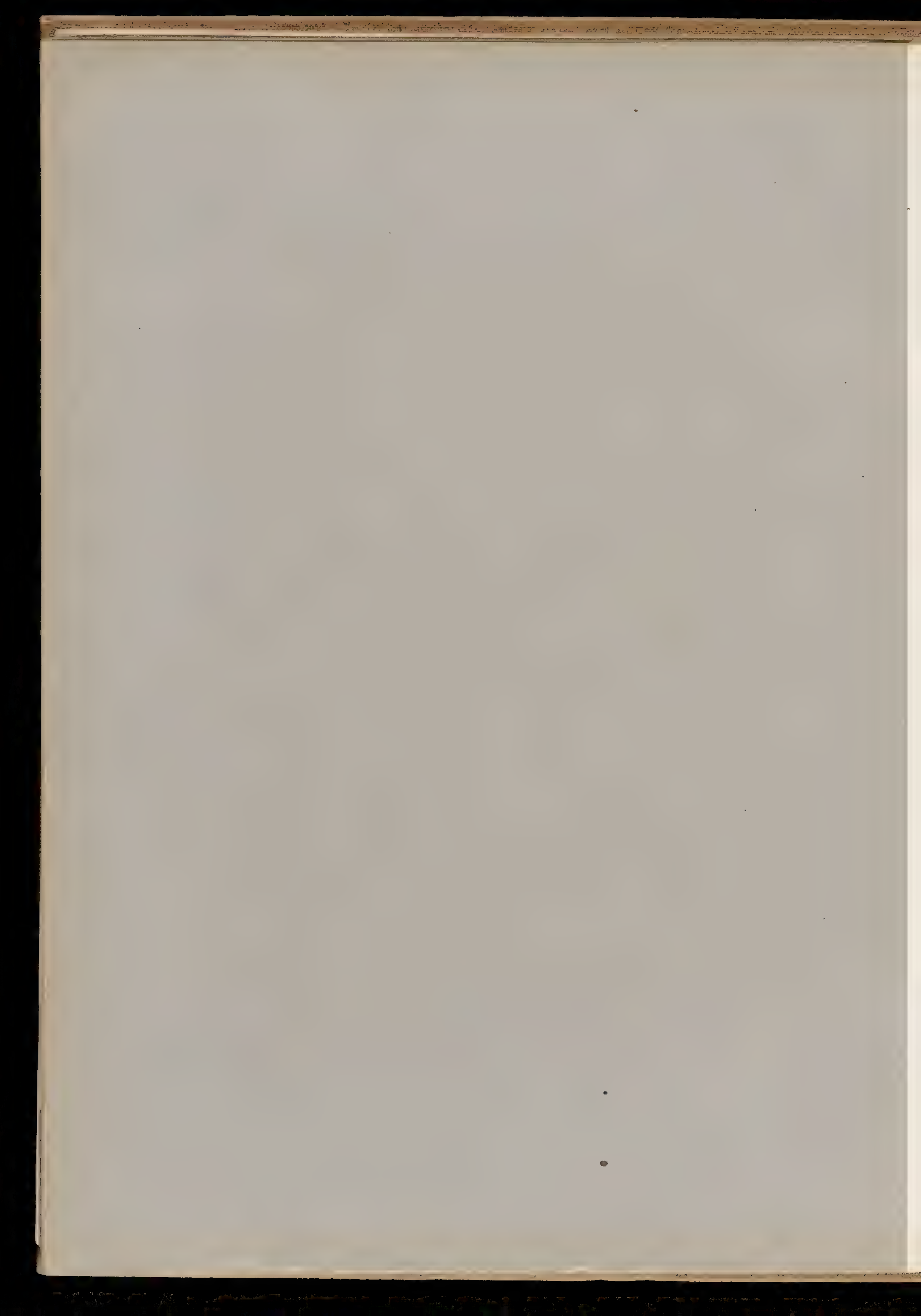
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Altdorfers Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Malerei liegt in seinen Landschaftsdarstellungen. Schon in seinen frühesten Bildern, die sich gleichfalls in der Berliner Galerie befinden, namentlich in seiner Satyrfamilie, kündigt sich diese besondere Richtung deutlich an, und in der Ruhe auf der Flucht, die zwei Jahre später, 1510, entstand, hat sie sich zu selbstsicherer Freiheit durchgekämpft. Nicht daß alles schon völlig geklärt und nichts mehr hinzuzulernen gewesen wäre. Aber der Künstler hat zum erstenmal die Enge gesprengt, aus der er sich bei den ersten Versuchen noch nicht hinauszuwagen schien, und den Raum, die Weite sich erobert. Freilich weiß er in der Lust, diese Sicherheit nunmehr gewonnen zu haben, sich noch nicht zu mäßigen. Er packt förmlich in den Raum hinein, was ihm an Motiven zur Verfügung steht, und beeinträchtigt mit seinem überquellenden Reichtum die ursprüngliche Absicht, groß und frei Gesehenes zu zeigen. Ein Wanderer, der trunken die Schönheiten seiner Heimat genießt und am Abend des Wandertages noch einmal die tausend Eindrücke der verflossenen Stunden in der Erinnerung an sich vorbeiziehen läßt, alle, große und kleine, mit gleicher Liebe umfassend; einer, dem der kühn sich aufbauende Felsen so viel bedeutet wie die schlichte Pflanze am Wege, dem das zerfallende Dach nicht weniger zu sagen hat wie die reiche, stolze Renaissancearchitektur. Mit einem Wort, ein echter und rechter deutscher Dichter. Freilich kein Dramatiker, sondern ein Idylliker. Die Gefühle der Menschen, die diese und andere seiner Landschaften beleben, müssen gedämpft sein. Denn jede stärkere Regung würde ja auf sie, die doch schließlich Nebensache für ihn sind, besonders den Blick lenken, würde den Künstler und uns in dem stören, was wir mit gesammelter Seele genießen sollen, in der Betrachtung der Natur. — Für den Menschendarsteller Altdorfer ist es bezeichnend, daß er ein warmer, ja glühender Verehrer der Mutter Maria war. Auch unser Bild ist ihr in wohlgesetzten lateinischen Worten gewidmet, aus denen man, wenn vom „treuen Herzen" gesprochen wird, mehr als die konventionelle Formel heraushört. Und die Darstellung zeigt, daß er den Weg zu ihr nicht so sehr durch religiöse Lehre als durch die Sehnsucht des eignen Herzens gefunden hat, in dem wahrhaft deutschen Bedürfnis, fraulicher Reinheit, mütterlicher Güte zu huldigen. Natürlich dürfen bei der Verherrlichung der Mutter die Kinder nicht fehlen, und ihr eigenes ist trotz seiner Göttlichkeit hier ein ebenso frischer, lustiger, kleiner Schlingel wie die Schar seiner geflügelten Spielgenossen, die so eifrig sich abplagen, ihn zu unterhalten. Auch ein wenig Musik muß dabei gemacht werden, nicht mehr als es für eine Idylle schicklich ist und mit nicht zu laut schallenden Instrumenten. — Alles das nun, was uns Altdorfer so glaubhaft zu erzählen weiß, hat aber nicht der Dichter allein ersonnen. Auch der Maler war von vornherein an der Konzeption des Bildes beteiligt. Denn völlig konnte das im Geiste Erschaute nur durch die Farbe zur Wirkung kommen. Die einheitlich zusammengestimmten hellen Töne, das warme Licht und die klare, erst am fernen Horizont in dunstige Schleier sich auflösende Luft des freundlichen Sommertages durften nicht fehlen, wenn wir ganz dem Zauber der Erzählung uns hingeben sollen.

Karl Koetschau







Jan Vermeer van Delft

(1632—1675)

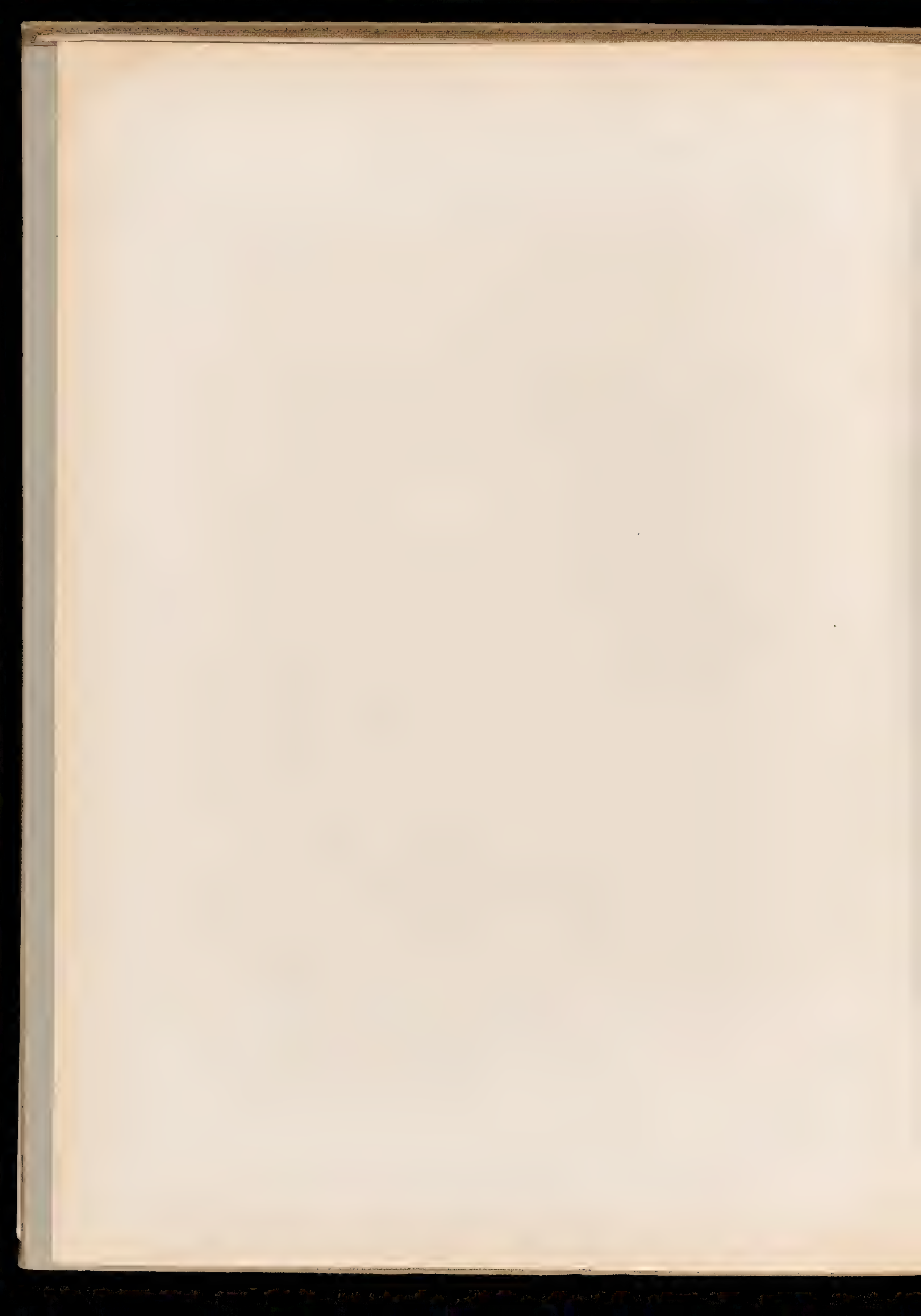
Die junge Dame mit dem Perlenhalsband

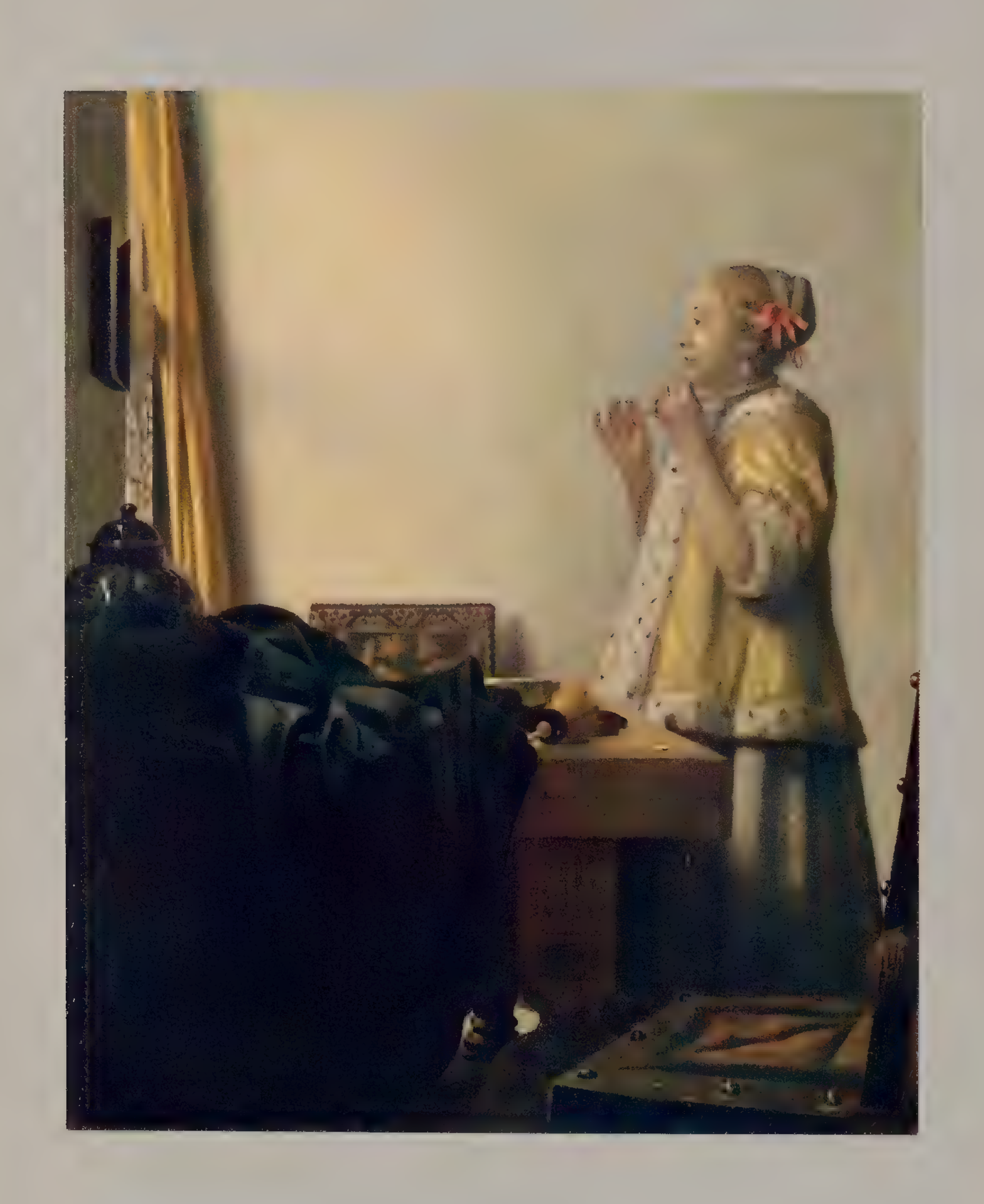
Leinwand; 55×45 cm

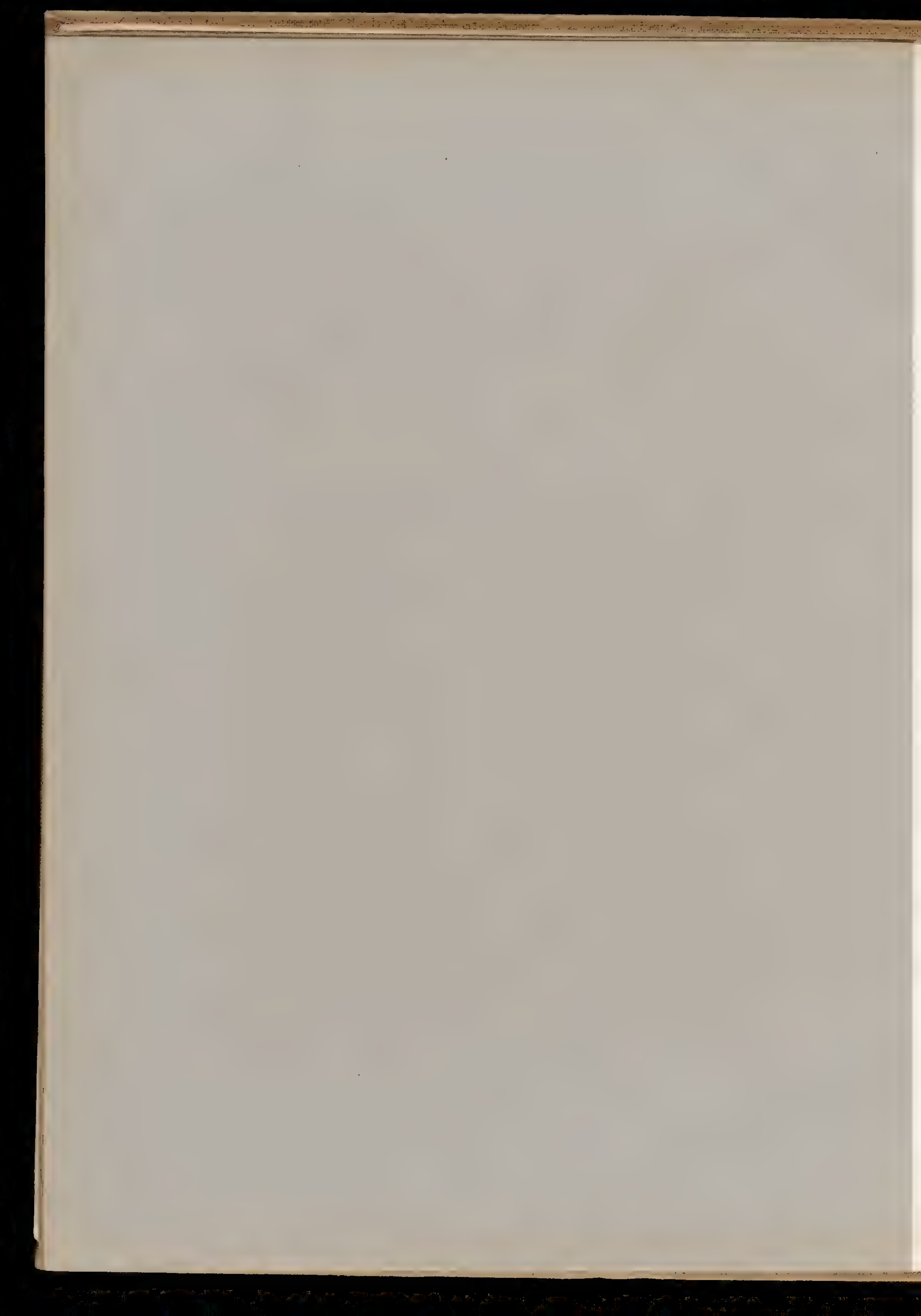
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Vor kurzem hat der Kaiser-Friedrich-Museums-Verein ein Bild erworben, das eine Goldstücke abwägende Frau darstellt. Es stammt von der Hand Pieter de Hoochs und darf als eine seiner glücklichsten Arbeiten bezeichnet werden. Trotzdem wird jedem unwillkürlich vor dem Bilde der Name des Jan Vermeer sich auf die Lippen drängen. So viel dessen Kunst Verwandtes findet sich in ihm. Man braucht dabei gar nicht erst den Vergleich zu dem Bilde dieses Meisters zu ziehen, das jetzt im englischen Kunsthandel aufgetaucht ist und den gleichen Vorgang schildert, sondern nur auf das ebenfalls in der Berliner Galerie befindliche, fast wie ein Pendant wirkende Gemälde zu blicken, das hier abgebildet ist, um den Unterschied zwischen beiden Meistern zu begreifen. Bei Pieter de Hoch erfüllt ein warmes, goldiges Licht den Raum, der Delfter Vermeer ist Meister in der Wiedergabe des hellen, kühlen Lichtes. Beider Kunst bildete sich unter dem Einfluß des Rembrandtschülers Karel Fabritius, der in Delft ansässig war, und beide haben eine Zeitlang nebeneinander in derselben Stadt gewirkt, gegenseitig bei der Lösung gleicher oder verwandter Aufgaben in ihren Leistungen sich steigernd. Als der größere von beiden ging aus dem Wettstreit Jan Vermeer hervor. Es ist keine müßige Spielerei, die beiden miteinander zu vergleichen, sondern nur ein Mittel zum tieferen Verständnis jedes einzelnen. Hier aber, wo nur von der Kunst des einen ein Beispiel gegeben werden kann, möge auf diesen fruchtbaren Vergleich nur hingewiesen sein. — Jan Vermeer besaß vielleicht die größte koloristische Begabung unter den Holländern. Sein Lieblingsproblem, auf die Komplementärfarben Blau und Gelb den Nachdruck in der farbigen Komposition zu legen und dazu die anderen Töne durch Vermittlung eines kühlen, silbrigen Lichtes zu stimmen, kehrt fast immer wieder und wird dann in immer neuer, geistreicher Art gelöst. Gegenständlich sind Vermeers Bilder sehr einfach, eine Straßenansicht von Delft oder ein Zimmer in einem Delfter Hause, in dem sich ein möglichst schlichter Vorgang abspielt, bei dem meist nur eine, selten mehrere Personen gezeigt werden. Der Schilderung des Charakters scheint dabei kaum eine Bedeutung zuzufallen, die Menschen kaum einen anderen Zweck zu haben, als den, sich vom Lichte umspielen zu lassen. Und doch werden sie auch bei dieser passiven Darstellung zu klar herausgearbeiteten Persönlichkeiten. Auf unserem Bilde ist die mit der Perlenkette beschäftigte Dame deutlich in ihrer vornehmen Abstammung gekennzeichnet: eine zurückhaltende, kühle Delfterin, die sich nur für sich selbst, ohne Koketterie, zu schmücken scheint, in dem gesicherten Bewußtsein des Besitzes das Kostbare wie Selbstverständliches gebrauchend. Man glaubt dieser Dame keine Leidenschaften; gemessen schreitet sie durchs Leben, eine feine Egoistin. Gerade darin, daß trotz des überwältigenden Eindruckes, den die meisterhafte Behandlung des Lichtes und der Farben auf den Beschauer macht, daneben auch noch das Gegenständliche fast wie unabsichtlich, aber bei all seiner Einfachheit klar und mit nachhaltiger Wirkung mitspricht, gerade darin liegt ein Beweis der Stärke der Vermeerschen Kunst, die noch mehr ist als bloßes technisches Können.

Karl Koetschau







Rembrandt Harmensz. van Rijn

(1606—1669)

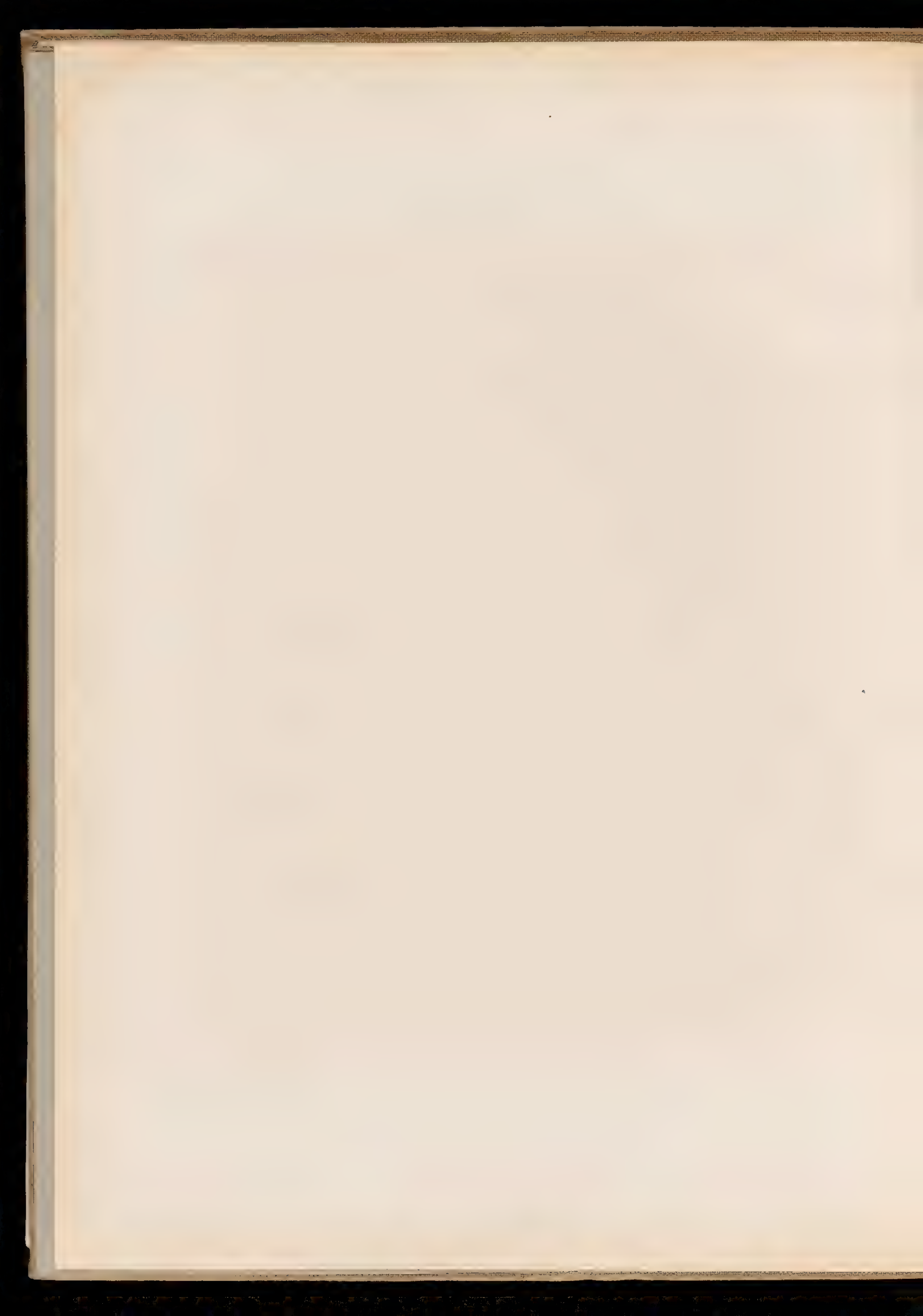
Susanna und die beiden Alten

Eichenholz; 76×91 cm

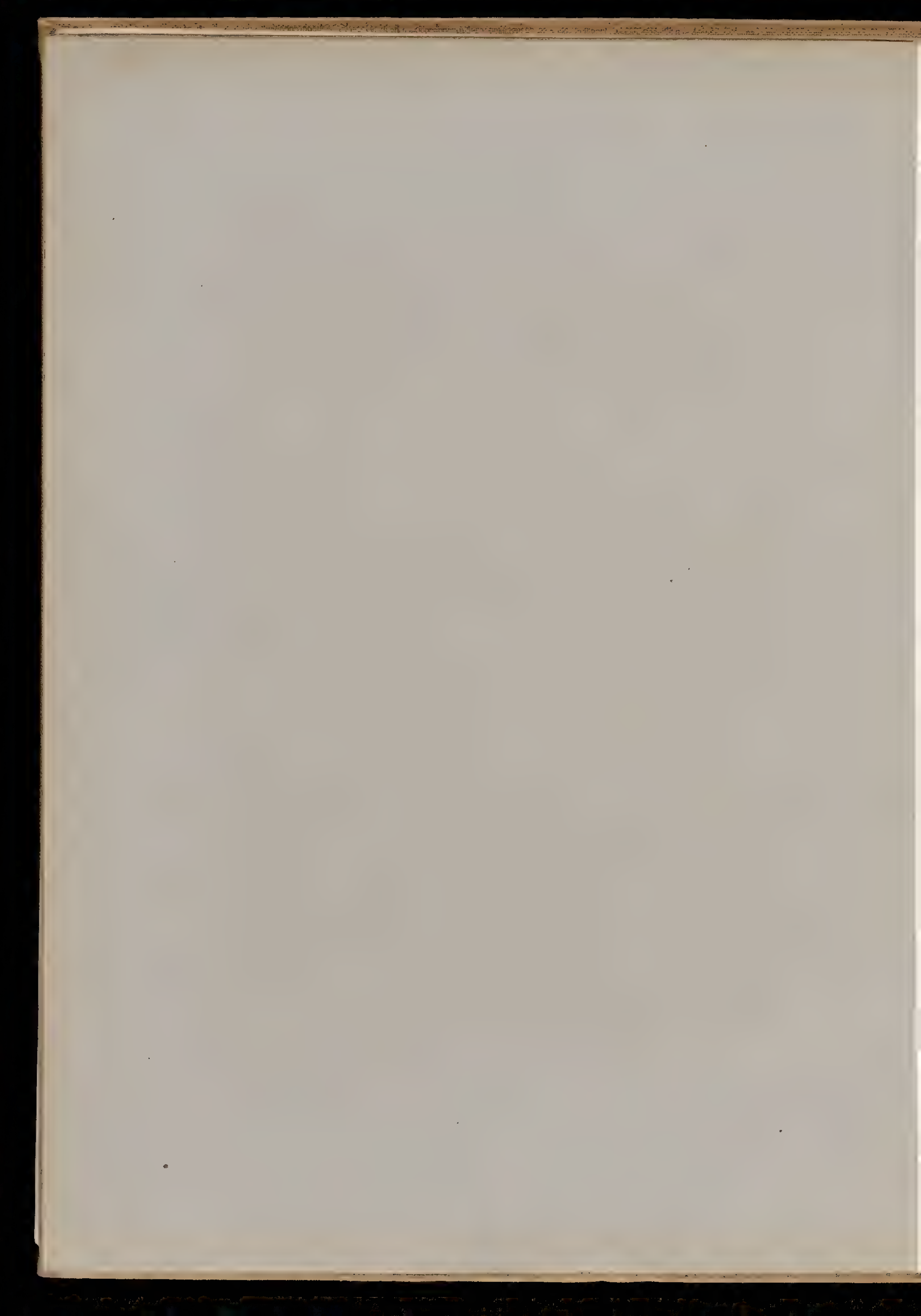
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Leuchtende und schillernde Farben, hier in ihrer ganzen Kraft und Pracht hervortretend, dort in Dämmer und Dunkel sich verlierend, dazu ein voll von warmem Licht bestrahlter nackter weiblicher Körper, der sich in seiner Helligkeit klar aus der Umgebung herauslöst und sofort die ganze Aufmerksamkeit des Betrachters für sich beansprucht: das ist der erste Eindruck vor Rembrandts Susannenbild. Dann aber, beim Nachdenken über die Ursachen dieser starken Wirkung, erschließt sich uns noch eine Fülle von Schönheiten. Rembrandt ist auch hier der große Seelenkünder, der die zartesten Regungen der Frauenseele feinfühlig versteht und die derben und niederen Instinkte der Männer klar durchschaut und unerbittlich bloßlegt, dem nichts Menschliches fremd ist, und der die künstlerische Kraft hat, aus seinen Beobachtungen heraus die Tragödie des Daseins aufzubauen. Hier die der bedrohten Unschuld, den ersten Akt eines echten und rechten Intrigenstückes, das, unendliche Male im Leben so oder so wiederholt, banal wirken würde, wenn die hohe Kunst des Meisters es nicht über das gewöhnliche Maß weit hinaushöbe, in Haltung und Ausdruck der Personen sowohl, wie in der Komposition der eng zusammengeschlossenen Handlung und vor allem in der auf der Farbe beruhenden Stimmung, die an der rechten Stelle betont, an der rechten dämpft, Gegensatz und Ausgleich wirksam sprechen läßt und schließlich alles zur Einheitlichkeit zusammenfaßt. — Nichts kann die Vorzüge des Rembrandtschen Bildes in helleres Licht rücken, als wenn man es mit einem kleinen Gemälde seines Lehrers Pieter Lastman vergleicht, das den gleichen Gegenstand behandelt, und das, einem russischen Kunstsammler gehörig, seit einigen Jahren als Leihgabe der Berliner Galerie eingereiht ist. Bei Rembrandt ist alles Leben, bei Lastman alles Theater, am meisten bei den Personen, von denen jede in wohl studierter Pose für sich agiert, aber auch in der Landschaft, die eher wie eine geschickt gestellte Kulisse sich ausnimmt. Und doch hat gerade dieses Bild Rembrandt für den Stoff begeistert, lehnt er sich gerade an dieses deutlich in der landschaftlichen Situation wie im momentanen Erfassen des Vorgangs an. Aber freilich mit überlegener Kraft und Kunst. Eine flüchtige Rötelskizze des Berliner Kupferstichkabinetts, etwa aus dem Jahre 1635, kopiert das Lastmansche Bild. Dann sehen wir in einer geistreichen, wohl gleichzeitigen Zeichnung die Personen schon in jenem engen Zusammenschluß, der unser Gemälde als Komposition so bedeutend macht, zu einer einheitlichen Gruppe verschmolzen. In einem Bild der Haager Galerie, etwa um 1637 entstanden, entfernt sich Rembrandt wieder weiter von seinem Vorbild: die Landschaft ist noch ähnlich, aber Susanna ist allein sichtbar, und nur ihr Aufschrecken läßt die nahenden Alten ahnen. Aus der Zwischenzeit von zehn Jahren — 1647 ist unser Bild entstanden — kennen wir dann weiter einige Einzelstudien. Drei Zeichnungen im Besitz von I. B. Heseltine in London, die die beiden Männer, eine Zeichnung des Berliner Kabinetts, die die Susanna darstellt. Auch der öfter wiederholte gemalte Studienkopf des Alten mit der Pelzmütze ist hierher zu rechnen. Nach solchen Vorbereitungen ging der Künstler endlich ans Werk. Es war, nachdem es ihn lange innerlich beschäftigt, zu köstlichster Reife gediehen.

Karl Koetschau







Antoine Watteau

(1684—1721)

Gesellschaft im Freien

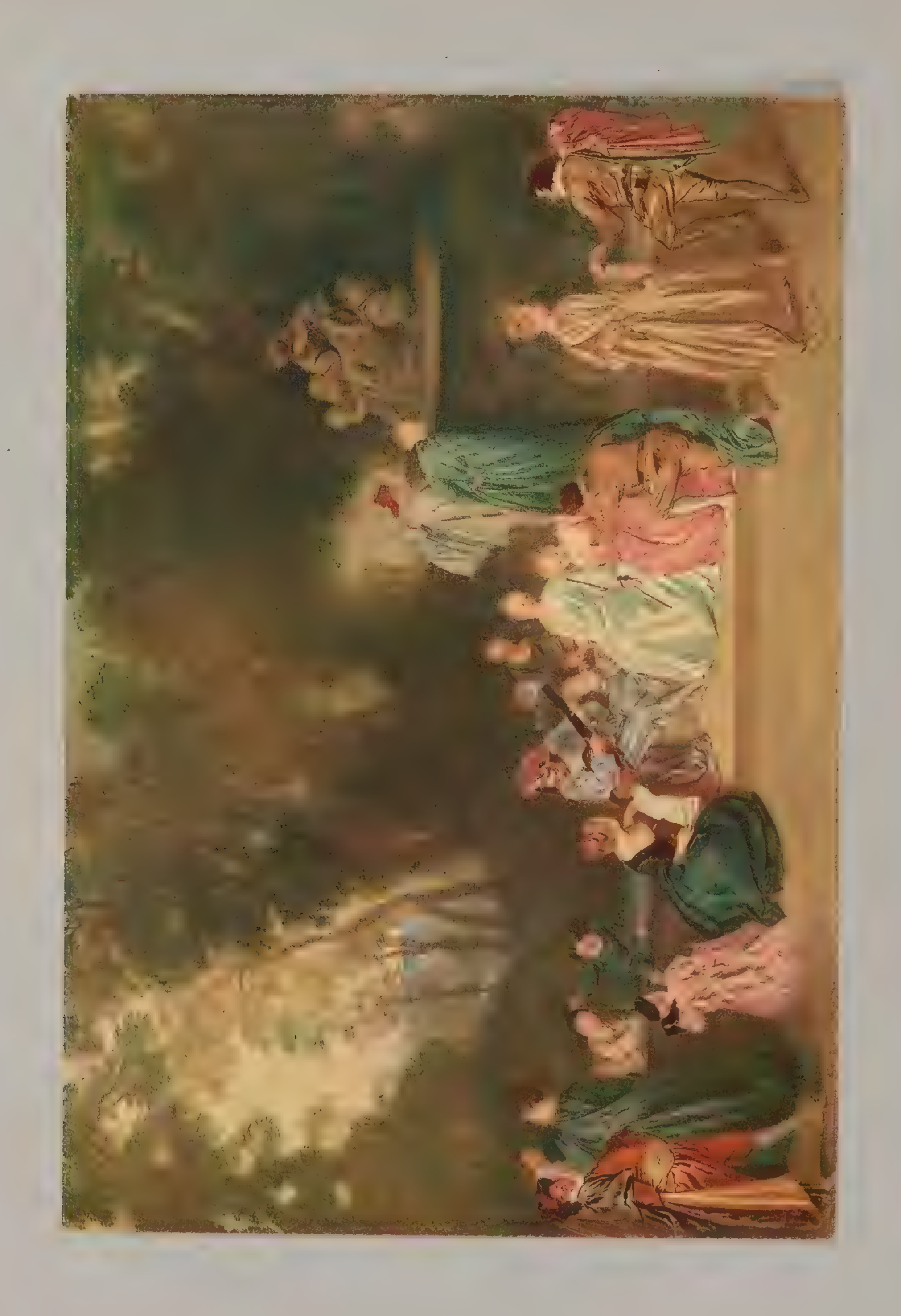
Leinwand; 111×163 cm

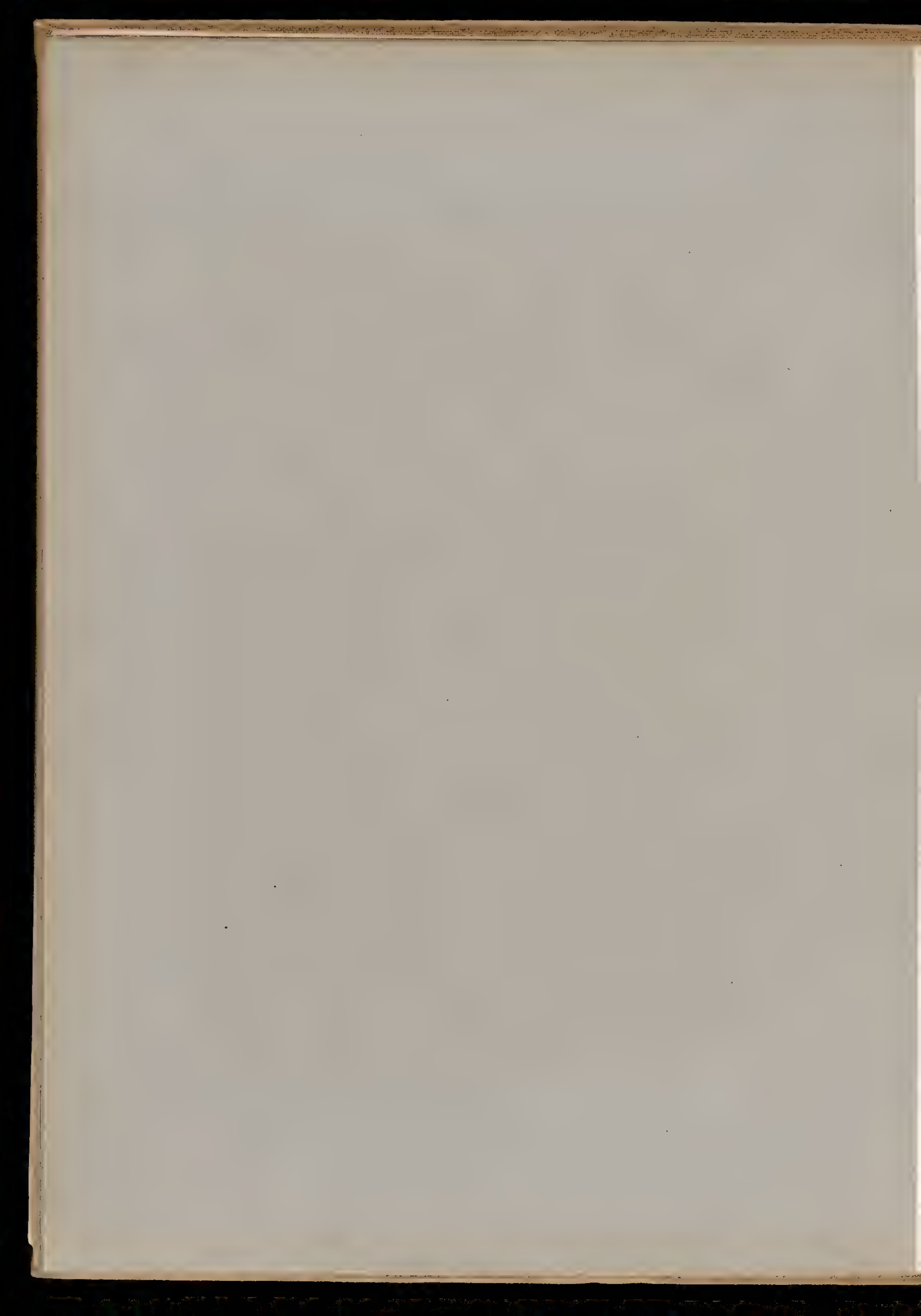
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Als Watteau 1717 sein Aufnahmebild für die Akademie, „Die Einschiffung nach der Insel Kythera", beendet hatte, gaben ihm seine Richter in klarer Erkenntnis dessen, daß er der französischen Kunst mit bisher ungekannten Themen in eigener Auffassung neues Leben zuführte, den ehrenden Beinamen des „Malers der galanten Feste". Es ist reizvoll genug, nach den Wurzeln der besonderen Art Watteaus zu suchen. Sicherlich lagen sie nicht in der Kunst, die Ludwig XIV. gefördert hatte, ja überhaupt nicht in französischem Boden. Sie lagen in seiner Heimat. Watteau war in Valenciennes geboren, und wenn es zur Stunde seiner Geburt politisch auch zu Frankreich gehörte, es war doch noch eine ganz wallonische Stadt. Der vlämischen Kultur, die hier noch wirksam weiterlebte, verdankte der Meister sein Bestes. Rubens ist sein eigentlicher Lehrer, dessen „Liebesgarten" die Voraussetzung für all die heiteren, fein abgestimmten Parklandschaften, die mit einem galanten Völkchen belebt werden, und die koloristischen Gewohnheiten des großen Vlamen — neben denen der Venezianer — das Vorbild, das sich überall bei den Bildern unseres Meisters, unbeschadet seiner Selbständigkeit, unschwer erkennen läßt. Aber auch die Lust der dargestellten Personen, in freier Natur heiterer Geselligkeit sich hinzugeben, ist im Grunde genommen, trotz aller Verfeinerung, ohne den vlämischen Einfluß nicht zu erklären. Denn die französische Gesellschaft jener Tage war alles andere, nur nicht so unbefangen heiter, wie man sie nach Watteaus Bildern vermuten möchte. Das steife Zeremoniell der letzten Zeit Ludwigs XIV. mit seiner bigotten Heuchelei lag ihr noch im Blute. Wie ein Prophet in die Zukunft schauend, malt unser Meister mehr das, was kam, als das, was war. Wenn er trotzdem so überzeugend wirkt, so liegt das in der Kraft des Volkstümlichen, das ihn nie aus seinem Bann gelassen hat. Am deutlichsten spiegelt sich dieses Volkstümliche in seiner Neigung wieder, Figuren der italienischen Komödie darzustellen, die er, der niemals in Italien war, in Paris zu hören und zu sehen Gelegenheit hatte, und deren typische Vertreter seinem Herzen teuer geworden waren, weil sie vlämischem Wesen verwandte und deshalb ohne weiteres für ihn verständliche Stimmungen durch ihre einfache, manchmal vielleicht sogar derbe Kunst zu wecken wußten. — Schon bei Lebzeiten Watteaus waren dessen Bilder von Händlern und Sammlern sehr begehrt. Nach seinem Tode erzielten sie schnell hohe Preise. Friedrich der Große, einer seiner eifrigsten Bewunderer, hat trotzdem gekauft, was er nur bekommen konnte, und dieser Vorliebe ist es zu danken, daß nirgends so gut wie in Berlin der französische Meister studiert werden kann. Auch von den vier Bildern der Galerie sind drei aus den königlichen Schlössern gekommen, darunter die „Gesellschaft im Freien". Die matte, gobelinartige Tönung finden wir sonst bei den Gemälden Watteaus nicht. Es wäre also, so wertvoll das Bild auch gerade für das Studium seiner Technik ist, falsch, wollte man daraus allein sich eine Vorstellung seines Kolorismus bilden, zumal es unvollendet ist. Erst mit Hilfe der anderen in der Galerie aufbewahrten können wir den Vorzügen seiner malerischen Begabung gerecht werden.

Karl Koetschau







Pompeo Batoni

(1708—1787)

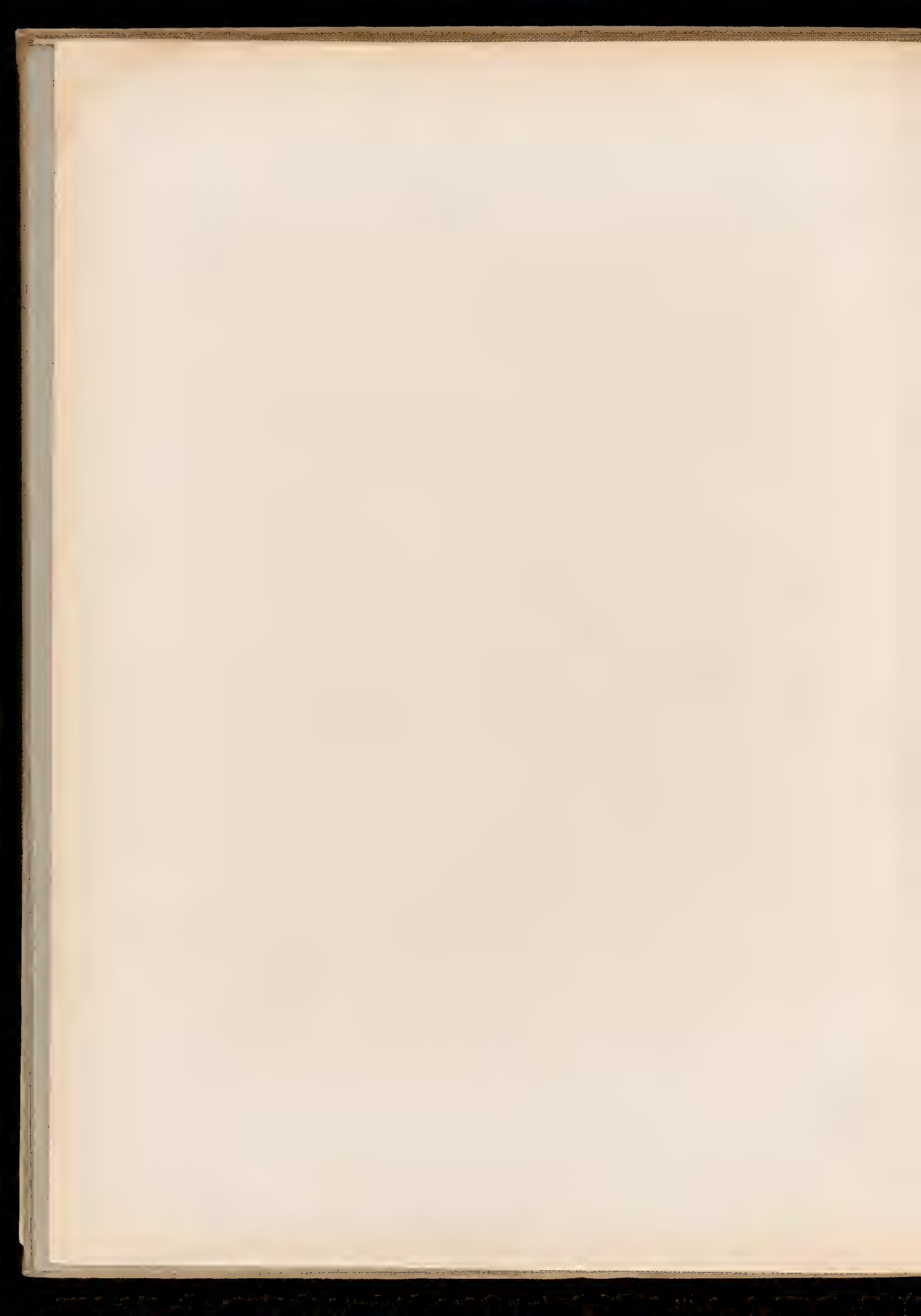
Vermählung Amors mit Psyche

Leinwand; 83×118 cm

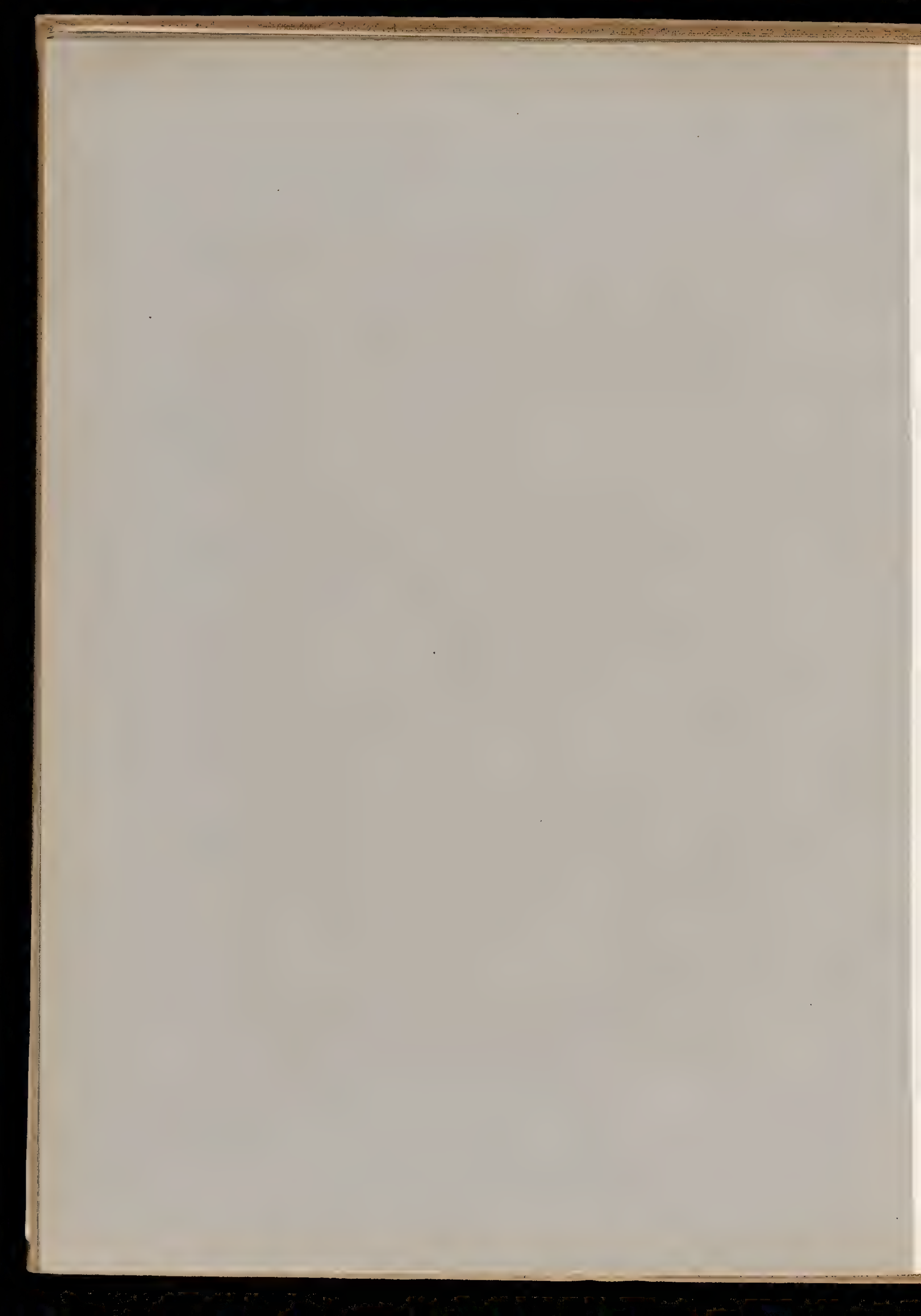
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Rom allein galt im 18. Jahrhundert als diejenige Stadt Italiens, in der ein Künstler sich zu großen Taten vorbereiten, in der er sie vollbringen könne. Wir sehen sie alle nach diesem Mittelpunkte wandern, die selbständigen Venezianer ausgenommen, und wir sehen sie alle dort zu Eklektikern werden, selbst diejenigen, welche man mit dem Ehrennamen der restauratori dell' arte belegte. Denn wenn wir die Kunstweise des unter ihnen am meisten gefeierten Pompeo Batoni betrachten, mehr als ein geschickter und sorgfältiger Verarbeiter klassischer Anregungen ist er kaum gewesen. Raffael, Correggio, Tizian waren neben der Antike seine Lehrer, mit ihren Augen sah und stilisierte er die Natur. Und so würde er, der Freund von Winckelmann und Mengs, uns heute gewiß kaum mehr als einen lehrhaft-manieristischen Eindruck machen, wenn nicht glücklicherweise seine bewegliche Begabung auch da Anregungen gefunden hätte, wo sie sonst italienische Künstler des 18. Jahrhunderts nicht suchten, bei den französischen Rokokomalern. Indem viele seiner Bilder ihren Geist atmen, werden sie zu künstlerischen Bekenntnissen ihrer Zeit, deren man sich um so mehr erfreuen darf, als sie mit bemerkenswertem technischem Geschick und mit koloristischer Kraft vorgetragen sind. Batonis Kunst wurde besonders von den Höfen, und nicht nur denen seines Landes, in Anspruch genommen. Für sie hatte er Altarbilder, Allegorien, mythologische und historische Gemälde, vor allem aber Bildnisse zu malen, und bei diesen insbesondere bewies er eine so glückliche Hand, daß er mit Ehren überhäuft wurde. Der Papst ernannte ihn zum Cavaliere und vertraute ihm die Oberaufsicht über seine Kunstsammlungen an, und Maria Theresia erhob ihn, nachdem er in dem Doppelbildnis des Brüderpaares Josephs II. und Leopolds II. seine beste Leistung geschaffen hatte, in den Adelstand. Auch der König von Preußen gehörte zu seinen Auftraggebern und Bewunderern. Ihm malte er im Jahre 1775 die „Familie des Darius vor Alexander“, und aus dem Besitz der königlichen Schlösser stammt auch unser 1756 entstandenes Bild. Es zeigt alle Eigentümlichkeiten des Meisters, namentlich jene Vermischung klassischer Formen mit dem Geiste des Rokoko, dessen mythologische Anschauungen selbst von einem französischen Künstler nicht klarer hätten dargestellt werden können. Aber auch für die koloristische Begabung Batonis und deren sorgfältige Pflege durch ein gründliches Studium ist das Berliner Bild, namentlich in seiner geschickten Gruppierung der Komplementärfarben und in der klugen Anbringung des ausgleichenden und überleitenden Grau, ein vortreffliches Beispiel.

Karl Koetschau







DIE GALERIEN EUROPAS

VI. BAND 1911 / HEFT 5

FARBIGE REPRODUKTIONEN:

Rembrandt, Simson bedroht seinen Schwiegervater / Teniers d. J., Versuchung des hl. Antonius / Jan Fyt, Tote Vögel / Vermeer van Delft, Herr und Dame beim Wein / Rubens, Bacchanal





Rembrandt Harmensz van Rijn

(1606—1669)

Simson bedroht seinen Schwiegervater

Leinwand; 1,56×1,29 m

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Lange Zeit hat unser Bild einen falschen Titel getragen. Noch Waagen und Kugler sahen in der Darstellung einen gräßlichen Vorgang der niederländischen Geschichte: der Prinz Adolf von Geldern bedrohe seinen alten Vater, den Herzog Arnold, den er hatte gefangen setzen lassen. Vor diesem Irrtum hätte schon die Umgebung der Szene und der Ausdruck des Greisengesichtes die allzu gelehrten Deuter bewahren können. Der Mann, der zum Fenster herausschaut, sitzt nicht hinter Kerkermauern und Eisenstäben. Er hat freiwillig und hastig den Laden geöffnet und dem Einlaß Heischenden Spott und Hohn entgegengeschrien. Mit Recht hat Eduard Kolloff in einer jetzt zu wenig gelesenen Abhandlung über Rembrandt, die viele treffende und frisch vorgetragene Beobachtungen enthält, auf den biblischen Inhalt der Darstellung hingewiesen. Im 15. Kapitel des Buches der Richter wird uns erzählt, daß Simson nach Thimnath gegangen sei, um seine Frau wiederzusehen. Der Schwiegervater aber, der sie inzwischen einem anderen gegeben, wehrt dem Betrogenen den Eintritt in sein Haus. Und nun hören wir ihn im Zorne dem Arglistigen die Worte entgegenbrüllen: „Ich habe einmal eine rechte Sache wider die Philister; ich will euch Schaden tun.“ — Es ist bezeichnend genug, daß der Irrtum sich so lange forterben konnte. Rembrandts Stellung zur Bibel wurde geraume Zeit verkannt, weil sie kaum jemand von denen, die seine Werke studierten, so gut kannte wie er, und weil man auch bei den Darstellungen, die nicht mißzuverstehen waren, an die von allem Herkommen freie Auffassung sich nur langsam zu gewöhnen vermochte. Seltsamerweise; denn gerade Rembrandt hat mit seinen biblischen Bildern, Zeichnungen und Radierungen die Bibel erst recht für uns erobert, sie aus der Zeitlosigkeit in die Endlichkeit, aus dem Pathetischen in ungesuchte, klare und gesunde Gefühle, aus einer fremden Kultur in die abendländische übersetzt, ohne ihr etwas von ihrem göttlichen Gehalt zu nehmen. Denn wahrstes und reinstes Menschentum wird immer dem Göttlichen nahe sein. An seinem Teile hat er damit aber so gut wie Luther dafür gewirkt, daß die Bibel zum Volksbuche ward, und dieselbe freie Kraft, die des Reformators Worte zu klingendem Erze geschmiedet, hat auch dem, was er uns mit anderen Mitteln zu sagen hatte, seinen Ewigkeitswert gegeben. — Aus der Geschichte Simsons kennen wir, wenn wir von der Vorgeschichte, dem Opfer Manoahs absehen, drei Gemälde von Rembrandts Hand, die zeitlich nahe zusammengehören: die Blendung Simsons im Städelschen Museum zu Frankfurt, das Berliner Bild vom Jahre 1635 und die Hochzeit Simsons, die 1638 entstand und, übrigens früher auch unter einem falschen Titel als „Fest des Ahasverus zu Ehren Esthers“, in der Dresdner Galerie aufbewahrt wird. In allen dreien, am meisten in den beiden ersten, lebt eine ungebändigte Leidenschaft, die alle Fesseln zu sprengen droht, selbst vor dem Brutalen nicht zurückschreckt und deutlich den Rembrandt jener Jahre im Bewußtsein seiner voll erstarkten, überschäumenden Manneskraft zeigt. Ihm mußte der Riese Simson als ein Symbol erscheinen. Und niemand durfte mehr als er unter diesem Symbol seine Kunst zu uns sprechen lassen.

Karl Koetschau




Rembrandt



David Teniers d. J.

(1670—1690)

Versuchung des hl. Antonius

Leinwand; 81×117 cm

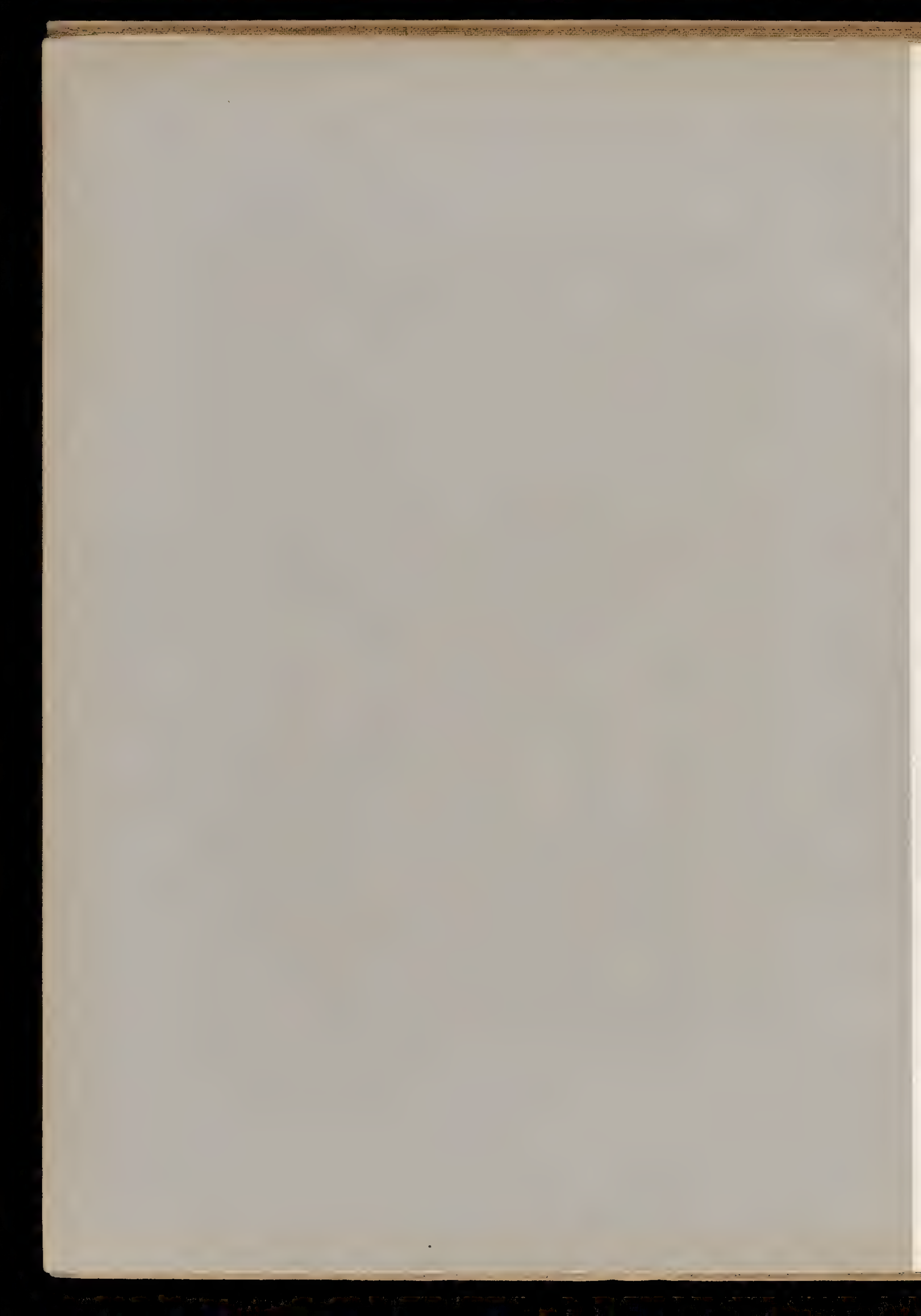
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Jm Jahre 1637 hatte sich David Teniers d. J. mit Anna Brueghel, der hinterlassenen Tochter des Sammetbrueghel und dem Mündel von Rubens, verheiratet. Fast zwanzig Jahre blieb er mit ihr in glücklichster Ehe verbunden, und ihrer sorgenden Hand mag er es zu danken gehabt haben, daß sein Hausstand, zu dessen Anfängen die wohlhabende Erbin eine erkleckliche Beisteuer eingebracht hatte, von Jahr zu Jahr ansehnlicher gedieh. Auf mehr als einem Bilde hat der Künstler der wackeren Lebensgenossin ein Denkmal gesetzt, indem er zugleich die Gelegenheit benutzte, um sie und sich selbst im glücklichen Besitz eines schloßähnlichen Landsitzes zu zeigen, den er sich in Perck erworben hatte. Ein Bild der Londoner National Gallery und eines in Grosvenor House zeigen die beiden als Gutsherrschaft im Verkehr mit ihren Leuten, ein drittes in der Berliner Galerie, das früheste der Reihe, das Ehepaar mit dem ältesten Sohne bei der Pflege der Hausmusik. Aber neben diesen mehr feierlichen Huldigungen für die verehrte Frau muß noch einer fast schalkhaften gedacht werden. Denn daß der Meister die Gattin in einer gleichfalls in Berlin befindlichen Versuchung des heiligen Antonius als die Schöne auftreten läßt, die dem Sittenstrengen am härtesten zusetzen soll, bedeutet neben einer anmutigen Würdigung ihrer äußeren Erscheinung doch auch eine schelmische Neckerei. Freilich, sie ist in ihrer stolzen Haltung und in ihrer Kleiderpracht so sehr die vornehme Dame, daß uns, die wir heutigentags den biederen Heiligen mit ganz anderen und stärkeren Mitteln angefochten zu sehen gewohnt sind, um sein Seelenheil nicht sonderlich bange zu sein braucht. Überhaupt kommt die in der niederländischen Malerei beliebte Szene hier wie auch sonst zu keiner recht überzeugenden Wirkung, trotz des Aufgebotes seltsamster Spukgestalten, die aber mit so viel Behagen am Absonderlichen und Abenteuerlichen erfunden sind, daß man ihnen die Bösartigkeit kaum recht glaubt. Von dem dämonischen Leben, das diesen Höllengeistern einst Hieronymus Bosch einzuflößen gewußt hatte, ist wenig mehr geblieben. Der urgermanische Hang, aus Grauen und nordischem Nebel diese phantastischen Wahngebilde zu schaffen, hat sich in dem Jahrhundert der Wunderkammern, in einer Zeit, wo die Alchimie zum gewohnten Handwerk geworden war, fast im modische, bühnenmäßig zugestutzte Spielerei verloren. Auch die Umgebung beweist das. Die Felsengrotte, in der die Szene zu spielen pflegt, wirkt wie eine gut aufgebaute Kulisse, und der Ausblick, den man aus ihrem torartigen Eingang auf eine ferne Landschaft hat, gleicht aufs Haar einem Bühnenprospekt. Der Bauer endlich, der links zur Seite hockt und belustigt zu dem teuflischen Statisten mit dem Besenstock hinschielt, gibt sich ganz wie ein außerhalb der Szene stehender, kritischer Zuschauer. Noch beim Vater Teniers, von dem die Berliner Galerie gleichfalls eine kleine Versuchung besitzt, ist das anders, scheint noch mehr innerliches Erlebnis vorangegangen zu sein. Jetzt aber ist ein Märchen- und Spektakelstück mit allerlei Regiekünsten daraus geworden. Und in ihm durfte schon des Künstlers Gattin als Dilettantin im Versuchen auftreten.

Karl Koetschau







Jan Fyt

(1611-1661)

Tote Vögel

Eichenholz; 37,5×46,5 cm

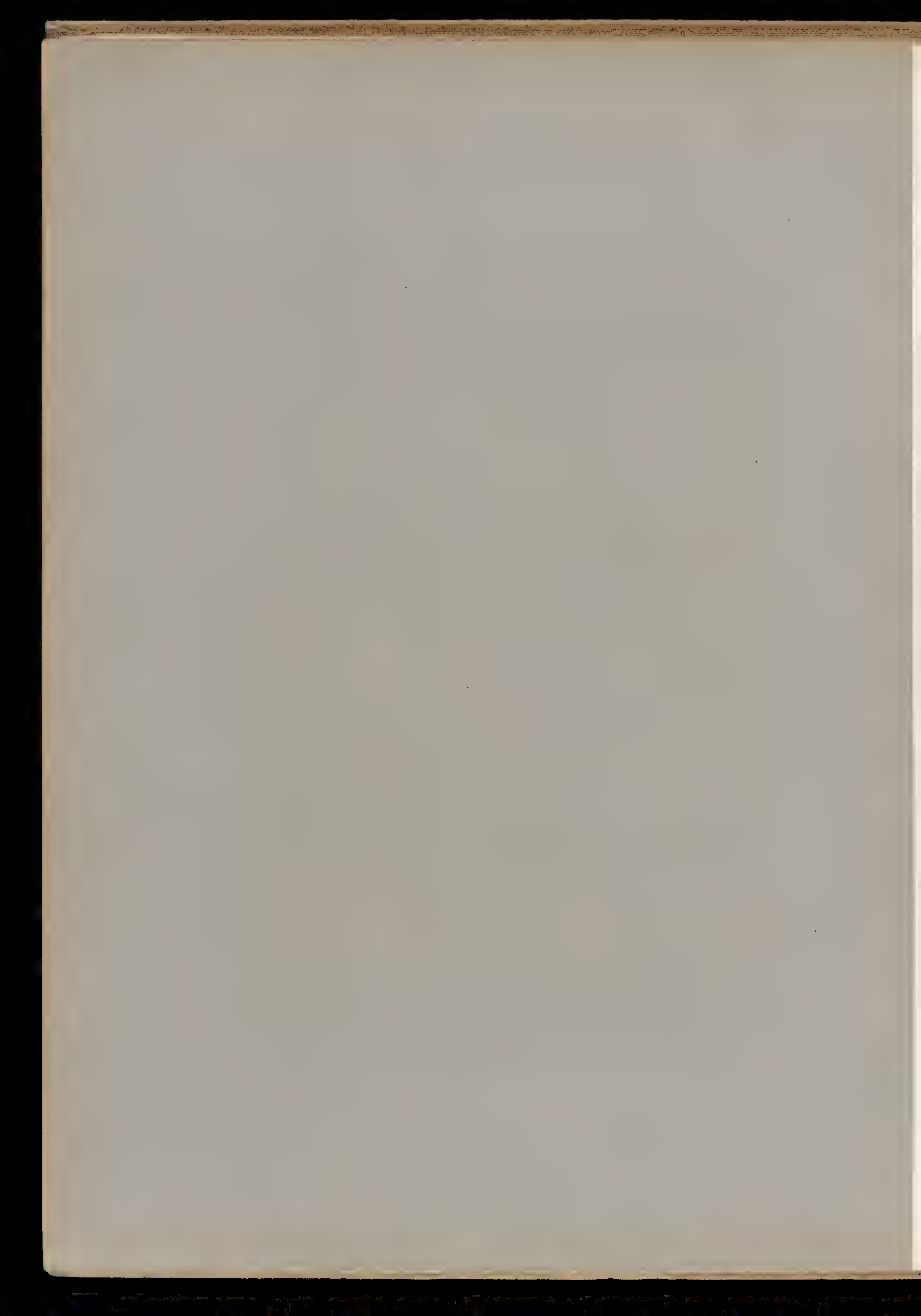
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Vergleicht man die italienischen mit den frühniederländischen Andachtsbildern, so wird man leicht als eines der wesentlichsten Unterscheidungsmerkmale die Verpflanzung der heiligen Vorgänge in die häusliche Umgebung erkennen. So verwachsen ist der Niederländer mit seinem Hause, daß ohne dessen Atmosphäre für ihn nichts leben zu können scheint. Und wenn die Mauern des Hauses zu eng werden, so muß er sich wenigstens die heimische Landschaft als Umgebung denken können, nicht ins Heroische übersetzt, sondern mit all den Reizen des Feinen und Kleinen ausgestattet, wie sie sein in der Liebe zum Heimischen und Häuslichen geschultes Auge zu sehen gewohnt war. Aus eben diesem Grundzug niederländischen Wesens erklärt sich die Vorliebe für die Stillebenmalerei, wie sie in Holland und in den spanischen Niederlanden während des siebzehnten Jahrhunderts blühte und wie sie, wenn auch mit verminderter künstlerischer Kraft, noch bis zur Mitte des folgenden fortlebte. Eine, man darf wirklich sagen, übergroße Zahl von tüchtigen Meistern hat diesen besonderen Zweig der Malerei gepflegt. Wir kennen, wie uns jeder Tag, jede neue Ausstellung lehren kann, noch keineswegs aus den schriftlichen Quellen alle Namen, denen wir unvermutet auf bisher unbekannt gebliebenen Bildern begegnen, und wir können auch noch nicht alle archivalisch überlieferten zu den Werken in Beziehung setzen: ein Beweis, wie groß die Nachfrage gerade nach dieser Kunst in den Niederlanden und in den Ländern, die von dorther ihre künstlerische Nahrung in jener Zeit bezogen, gewesen sein muß. Unvorbereitet tritt die Stillebenmalerei im 17. Jahrhundert nicht auf. Ein Zusammenhang mit den dekorativen, in der Architektur gern verwandten Stilleben der Antike und der italienischen Renaissance besteht nicht. Aber in den niederländischen Bildern des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts sind schon genug Vorstufen zu erkennen, und so war der Schritt, der von ihnen zur bildmäßigen Ausgestaltung des Stillebens führte, nicht eben groß und kann kaum überraschen. Im Anfang der Entwicklung der selbständigen Stillebenmalerei lassen sich deutlich lokale Gruppen, eine Leidener, eine Haager, eine Amsterdamer, eine Haarlemer, unterscheiden, dann verwischen sich diese Grenzen, und es bilden sich Spezialisten heraus. Bei den Vlamen finden wir das Blumenstück und die Schilderung toter Tiere, die unter dem Begriff des Stillebens ebenfalls eingereiht werden, mit besonderer Vorliebe gepflegt. Snyders ragt unter den Malern solcher Tierstilleben hervor, und würdig gesellt sich ihm sein Schüler Jan Fyt, der vielleicht sogar als der reizvollere Kolorist gelten darf. In der kurzen Spanne seines Lebens hat er eine fruchtbare Tätigkeit entfaltet. Bilder von ihm sind fast in allen Sammlungen vertreten. Berlin besitzt jetzt deren sieben, und die beiden letzten, die in die Galerie kamen, das aus der Sammlung Thiem und das hier wiedergegebene aus der Sammlung Rudolf Kann, besonders dieses, sind in ihrer wohlüberlegten farbigen Gruppierung kaum zu übertreffende Meisterwerke des Kolorismus.

Karl Koetschau







Jan Vermeer van Delft

(1632-1675)

Herr und Dame beim Wein

Leinwand; 65×77 cm

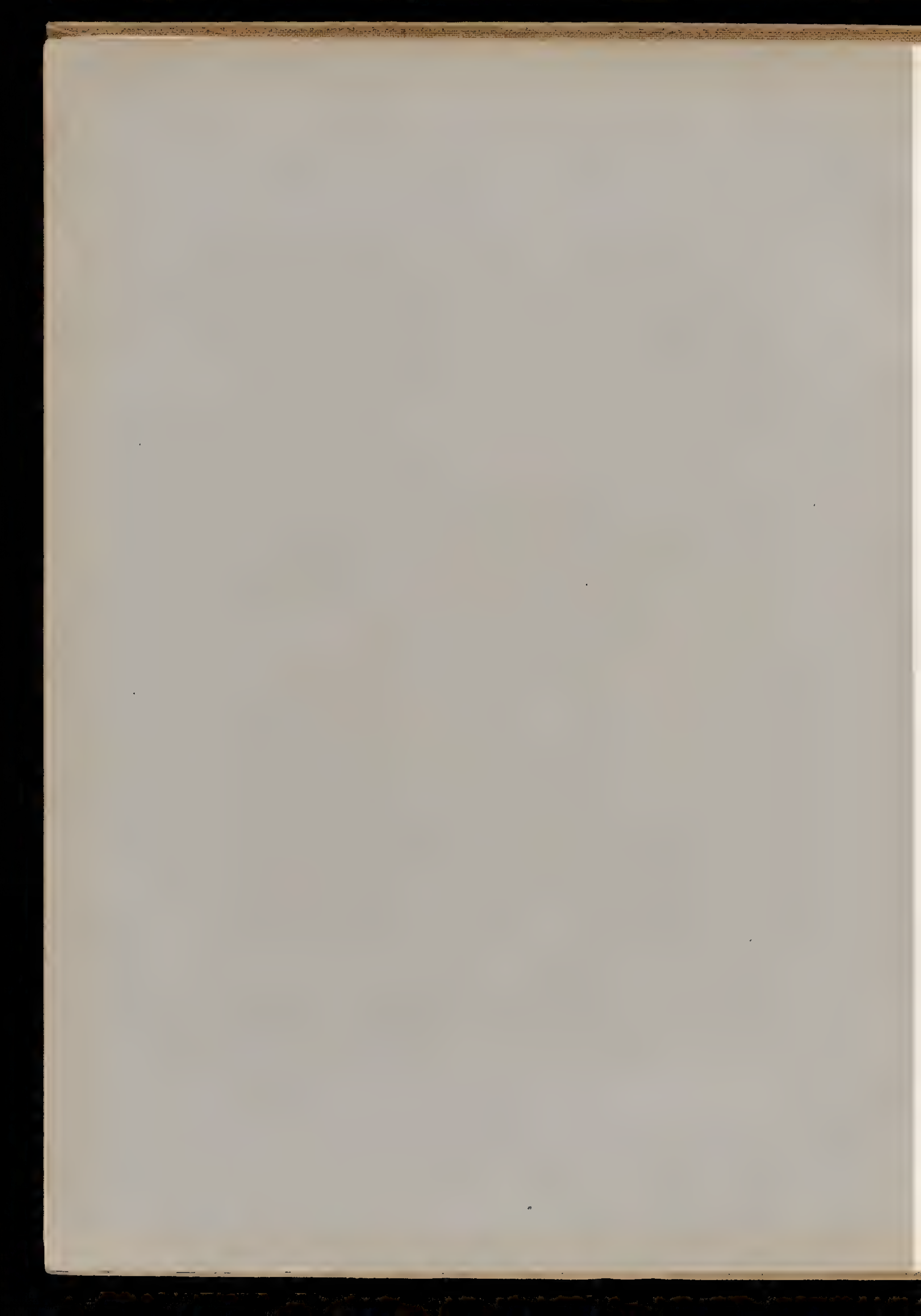
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Während seiner Lebenszeit und noch im 18. Jahrhundert wurden die Werke des Delfter Vermeer außerordentlich hochgeschätzt. Dann achtete man ihrer nur wenig, und erst als Mitte der sechsziger Jahre des verflossenen Jahrhunderts W. Bürger-Thoré wieder nachdrücklich auf ihn hinwies, beschäftigte sich die Kunstforschung mit ihm. Zunächst nicht immer glücklich, wenn man sich z. B. daran erinnert, daß sie ein Werk des so wenig selbständigen Dirk Jan van der Laen neben eine so unvergleichliche Landschaft wie die unseres Meisters in der Haager Galerie stellen konnte. Eine sichere Grundlage für methodische Forschung gewann man an einem Verzeichnis von 21 Bildern, die mit anderen im Jahre 1696 in Amsterdam versteigert wurden. Aber auch das würde den Wandel in der Erkenntnis nicht herbeigeführt haben. Für die Wunderwerke, die wir seinem Pinsel verdanken, kam das rechte Verständnis doch erst, als das Problem der Hellichtmalerei unsere eigenen Künstler ergriff, und ihnen klar wurde, daß sie hier das beste Vorbild für ihre Bemühungen finden konnten. Künstlerische Werte können eben nur dann voll erkannt werden, wenn die Zeit reif dazu geworden ist, wenn sie selbst Verwandtes erstrebt, und gerade darin liegt die Bedeutung aller hohen Kunstleistungen, daß sie irgendwann einmal, mögen sie noch so lange unbeachtet geblieben sein, für eine nachfolgende Generation fruchtbar werden, irgendwann einmal das Geheimnis ihrer Wirkung enthüllen müssen, um so den Anstoß zu neuer Entwicklung zu geben. Wie in der Natur, so geht auch in der Kunst keine Kraft verloren. Freilich, wenn wir auf die Werke Vermeers blicken, so müssen wir beschämt eingestehen, daß keiner unserer Hellmaler mit ihm erfolgreich zu wetteifern vermochte, keiner diese ausgeglichene Technik sich anzueignen verstand. Noch immer ist er der unerreichte Maler des Sonnenlichtes, dessen lebenerhaltene Kraft wir vor seinen Bildern zu spüren meinen, noch immer der rätselhafte Bezwinger der Atmosphäre, die alles Gegenständliche umflutet, und aus der die Farben mit jenem Schmelz und jener Kraft hervorleuchten, wie wir sie wohl in der Wirklichkeit, nie aber sonst im Abbild kennen. — Es ist an dieser Stelle schon einmal versucht worden, die Kunst Vermeers zu charakterisieren. Dabei war auch von der Schlichtheit seiner Motive die Rede. Wir finden sie in unserem Bilde wieder. Zwischen zwei Personen dürfte es kaum einen einfacheren Vorgang geben, und nur mit allerlei Künstelei würde man ihm eine novellistische Deutung geben können. Es mag deshalb hier auch auf eine derartige Erklärung des Gegenstandes verzichtet werden. Was sprechen soll, ist nur das Licht und die Farbe. Ihnen allein mag das Wort überlassen bleiben. Sie sprechen so klar und so eindringlich, daß der Erklärer gern vor ihnen verstummt.

Karl Koetschau







Petrus Paulus Rubens

(1577—1640)

Bacchanal

Leinwand; 212×266 cm

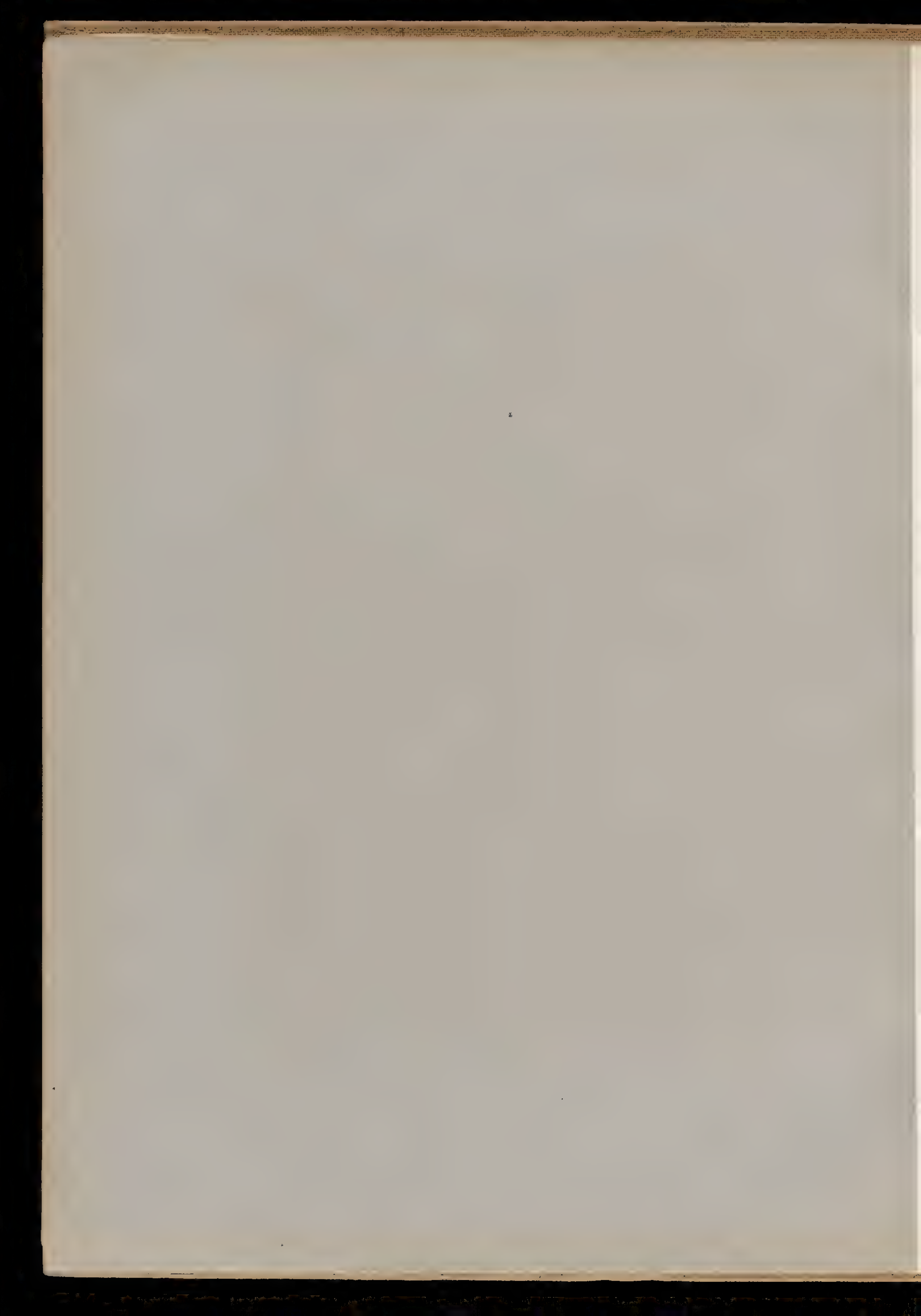
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

In einer langen Reihe von Bildern, eigenhändigen und solchen, die nur in der Werkstatt nach erprobtem Rezept schlecht und recht heruntergemalt wurden, schildert uns Rubens die bacchische Welt. Nicht die antike, sondern eine, wie sie sich die Vlamen nach eigenem Geschmack zurecht gemacht hatten, wie sie ihrer schäumenden Lebensfreude, ihrem ewig regen Appetit entsprach, und die sich also als Gleichnis, als mythologisch umkleidetes Spiegelbild eines Grundzuges nationalen Wesens darstellt. Andere vlämische Künstler haben auf diese gleichnisartige Schilderung verzichtet, und sie erzählen uns dann von ihren Schenken, Tänzen, Bohnenfesten und Kirmessen. Gemeint ist hier wie dort dasselbe: es gilt die Verherrlichung urgesunder Sinnenlust. In den vornehmen Häusern und Schlössern, für deren Säle Rubens malte, mochte es nur passender erscheinen, wenn über die ausgelassene Gesellschaft eine gewisse mythologische Hoffähigkeit gebreitet war, und der gelehrte Antiquarius, der freilich die Satyrn mit Pan und den Seinigen verwechselte, mochte dann die verkleideten Landsleute als Gestalten des griechischen Mythos vorstellen, in ihrer Mitte fast immer Silen, den des Göttertrankes allzu vollen Alten. Nur den Mohr wird er dabei als eine poetische Lizenz haben entschuldigen müssen. Aber wir möchten gerade ihn nicht missen, denn hier zeigt es sich, daß beim Erfinden des Ganzen ein Maler am Werke war. Der schwarzbraune Fleck, sei er nicht größer als ein Kopf oder so groß wie ein ganzer Mensch, hält den Grundton in der brausenden Musik der Farben, gibt den pikanten Kontrast zum hellsten Blond eines Frauenleibes oder leitet über zum kräftigen Braunrot eines wetterfesten Gesellen. — Das Berliner Bild hat ein nahe verwandtes Gegenstück in einem etwa zwei Jahre früher, 1618, entstandenen Bacchanal der Münchner Pinakothek. Man sieht, wie der Meister gewachsen ist. Bei dem Münchner Bild ist die Komposition überfüllt, hauptsächlich wohl, weil eine hingesunkene, trunkene Nymphe, über die sofort ein durstiges Kind und ein durstiges Lamm hergefallen sind, den Vordergrund allzu sehr versperrt und belastet. Sie fehlt auf unserem Bild, und dadurch wird der ohnehin ruhiger vorwärts strebende Zug noch freier, während dort dem hastigen Vorwärtsstürzen ein jähes Ende bereitet zu sein scheint, und dadurch ein Zwiespalt in das Ganze hineingetragen wird. Bei der Wiederholung des Gegenstandes mag es dem Meister um diese ruhigere Rhythmik und diese sicherere Klarheit hauptsächlich zu tun gewesen sein, und als ihm beide geglückt waren, hat er es einem Gehilfen vergönnt, am Bilde mit zu malen, freilich nur einem Gehilfen vom Range van Dycks, den wir in jenen Jahren in seinem Atelier tätig wissen. Dadurch aber gewinnt das Berliner Bild doppelten Wert.

Karl Koetschau







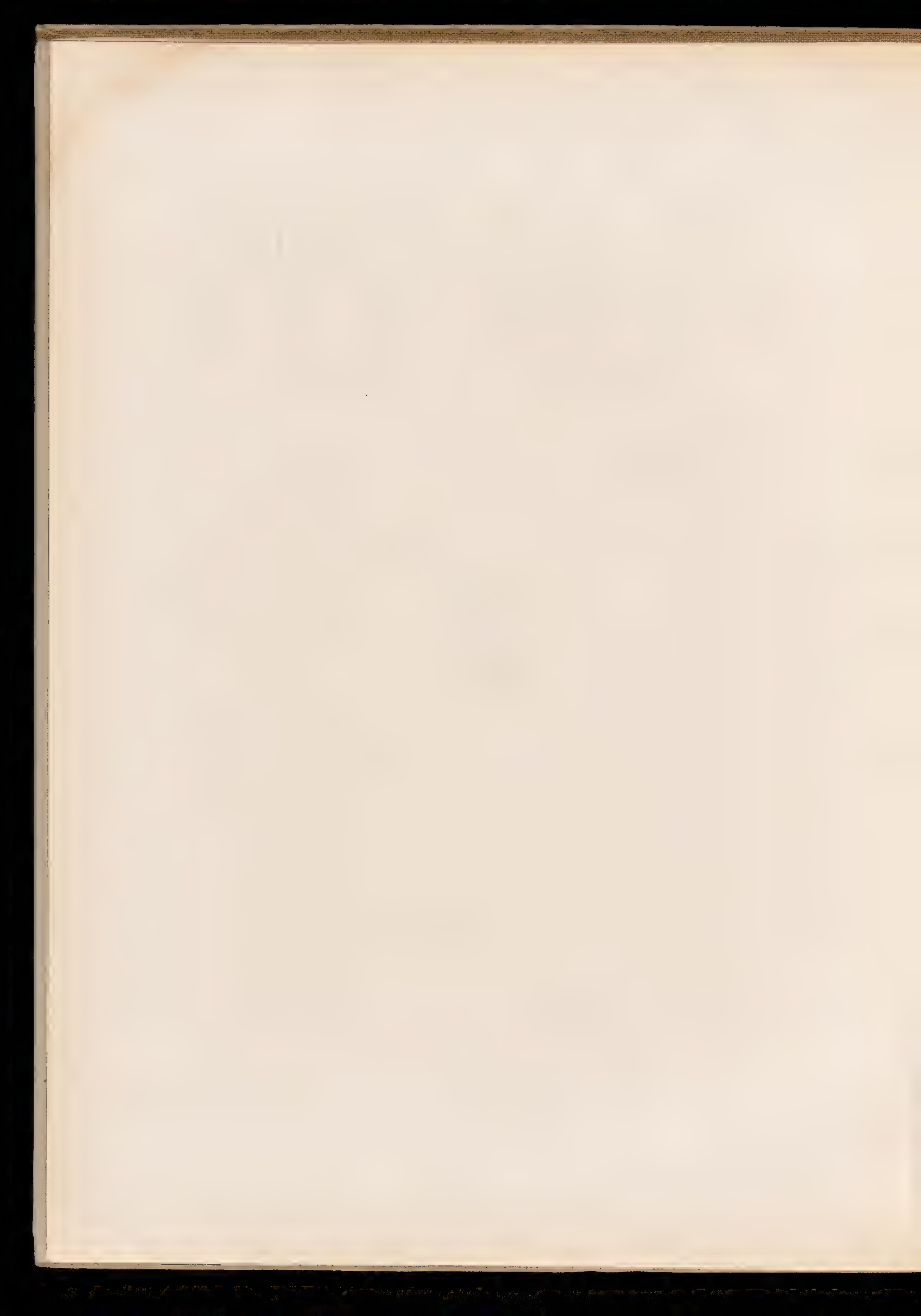
DIE GALERIEN EUROPAS

VI. BAND 1911 / HEFT 6

FARBIGE REPRODUKTIONEN:

Verrocchio, Bildnis eines jungen Mädchens / Guardi, Aufstieg eines Luftballons über dem Kanale der Giudecca / Rubens, Auferweckung des Lazarus / Marmion, Szenen aus dem Leben des hl. Bertin / Giovanni Bellini, Die Auferstehung Christi





Andrea del Verrocchio

(1436—1488)

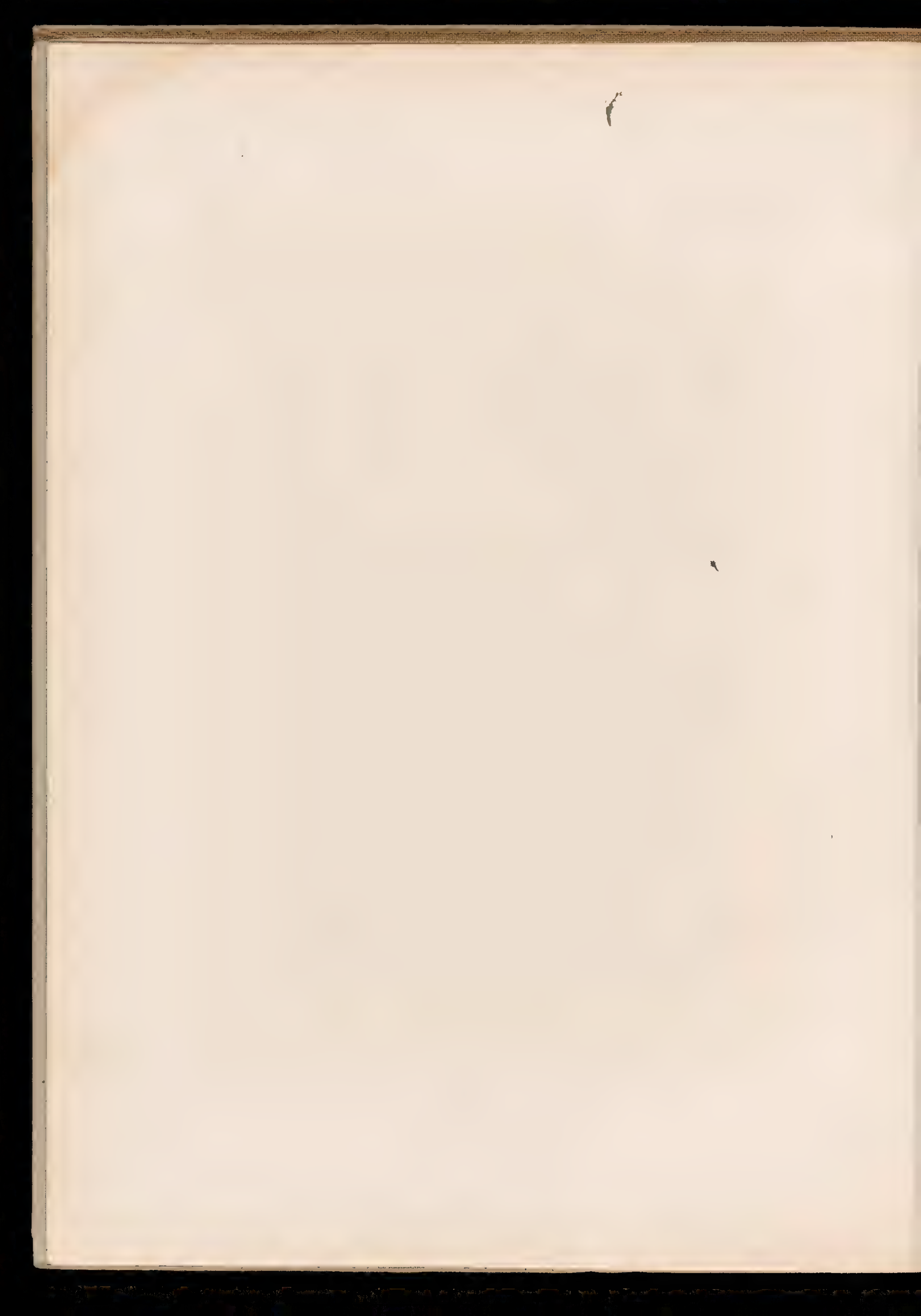
Bildnis eines jungen Mädchens

Pappelholz; 45×29 cm

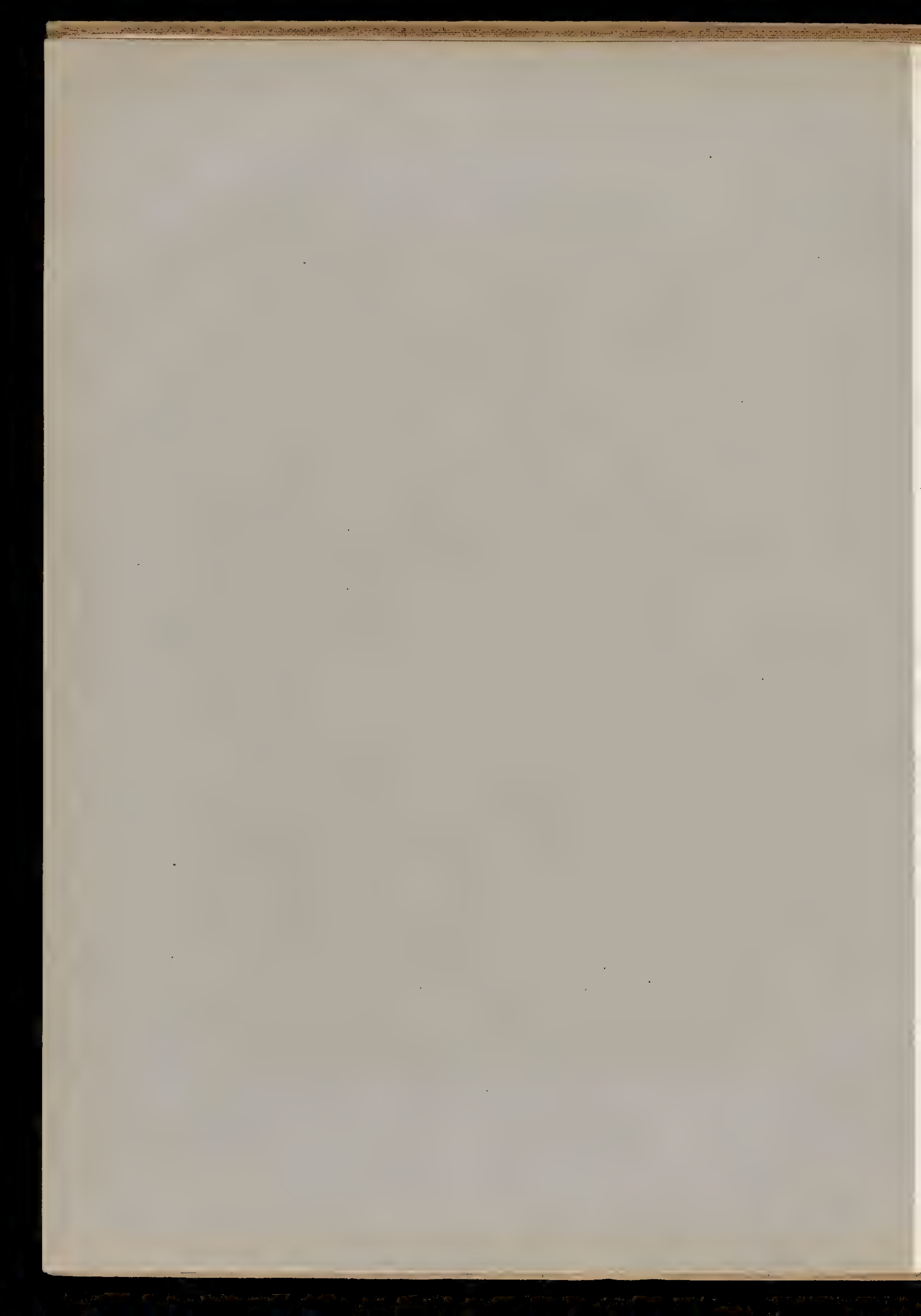
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Über den Meister unseres Bildnisses ist noch keine völlige Klarheit geschaffen worden. Früher schrieb man es dem Francesco Granacci zu, womit man freilich der Chronologie einige Gewalt antat. Dann bezeichnete es Wilhelm Bode als eine aus der Werkstatt Verrocchios hervorgegangene Arbeit, und diese Ansicht hat auch heute noch die meisten Anhänger für sich. Schließlich aber ist es auch dem Lorenzo di Credi als eine Jugendarbeit zugewiesen worden, ohne daß es denen, die für ihn eintraten, gelungen wäre, einen zwingenden Beweis für diese bei der großen Abhängigkeit des Schülers vom Meister ja nicht gerade fern liegende Vermutung zu erbringen. Die Bilder Verrocchios und seines Kreises heben sich aus den übrigen florentinischen Bildern jener Zeit durch die auf eine lichte Harmonie der Farben abgestimmte Tönung hervor. Sie ist auch für unser Bild charakteristisch. Und ebenso weist die Landschaft auf den Typus, der sich in Verrocchios Werkstatt herausgebildet hatte: ein breites und weites, von kräftig aufgebauten Felsmassen eingesäumtes Tal mit einigen Türmen im Hintergrunde. Die auf das Herausarbeiten wesentlicher Linien gerichtete Technik des Bronzebildhauers, die nebenhergehende Liebe des Ziseleurs für die feine Durchführung von Einzelheiten zeigt sich auch hier in Kopf, Gestalt und Tracht, nur daß der Meister selbst wohl nicht ganz so schlicht das Mädchen vor uns hingestellt hätte, wie hier einer seiner Schüler. Denn Verrocchio ist immer reicher in der Auffassung, immer lebhafter in der Bewegung. Hier, das fühlt man deutlich, ist manches unausgesprochen geblieben, hält sich der Künstler noch etwas scheu zurück, aus Besorgnis gesprächiger zu sein, als ihm die Erziehung des Meisters erlaubte. Man wird eben wegen dieses gerade noch merkbaren Restes von Unbestimmtheit gut tun, sich nicht aufs Raten nach dem Künstlernamen zu verlegen. Möge das Bild auch in dieser Hinsicht ein Rätsel bleiben, wie es die Dargestellte und ihre Schicksale sind. Auf der Rückseite befand sich ursprünglich ein Wappen, dessen Erkennungsmerkmale, ehe das Gemälde dem Kunsthandel übergeben wurde, ausgetilgt worden sind. Und von der Inschrift, die dabei steht, ist auch nicht alles mehr vorhanden. Sie soll einem Sonett des Matteo di Meglio, eines Heroldes der Florentiner Signorie entstammen und paßt mit ihrem schwermütig-resignierenden Inhalt recht wohl zu den Zügen der Dargestellten und zu dem Noli me tangere, das auf der unteren Randleiste geschrieben steht: ein junges Menschenkind, das frühzeitig seine schmerzlichen Erfahrungen von der Verderbnis dieser Welt sammeln mußte, und nun in seiner herben Keuschheit das einzige Mittel findet, sich ihrer fernerhin zu erwehren. Auf den Lippen liegt ein Siegel, das die Geheimnisse der Mädchenseele verschließt, und kaum verrät noch der den Betrachter vorsichtig abschätzende Blick, welche Gedanken hinter dieser Stirne wohnen. Nur daß sie aus dem wilden Sturm eines heißen Herzens geboren wurden, darf man ahnen.

Karl Koetschau







Francesco Guardi

(1712—1793)

Der Aufstieg eines Luftballons über dem Kanale der Giudecca in Venedig

Leinwand; 66×31 cm

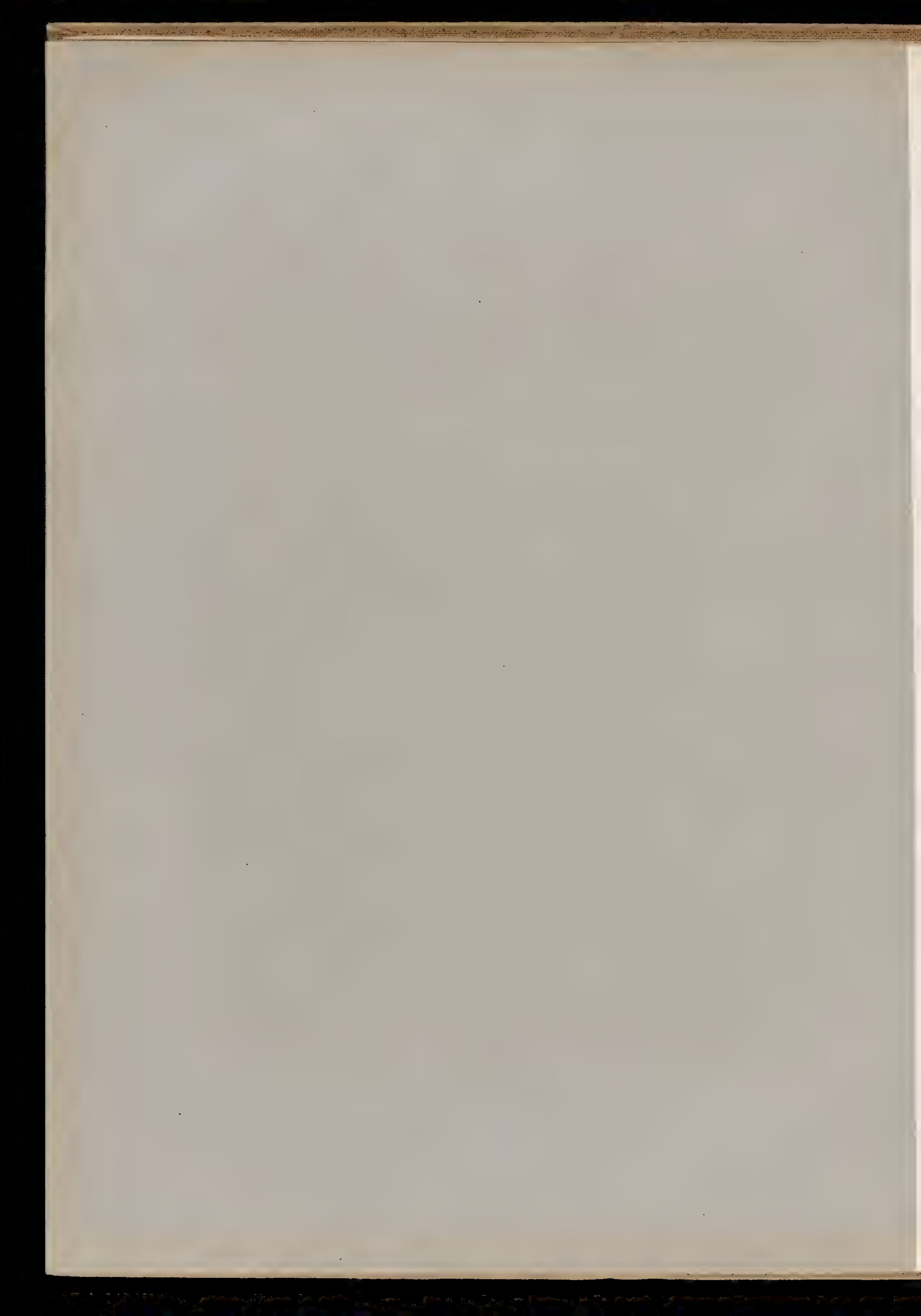
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Von der besonderen Stellung Guardis in der venezianischen Landschaftsmalerei habe ich schon im ersten Heft dieses Jahrgangs gesprochen. Das Wesentliche in seinen koloristischen Absichten, die Bemühung um die Wiedergabe bestimmter Lichtverhältnisse, tritt auch bei diesem Bilde deutlich hervor. Im Gegensatz zur „Ansicht der Giudecca“ zeigt er uns nicht das helle, strahlende Blau des Himmels seiner Heimat, nicht das Spiel des aufblitzenden und über die Landschaft hinhuschenden Lichtes, sondern einen zwar in Dunst eingehüllten, aber trotzdem von gleichmäßiger Helle durchdrungenen Ausschnitt des Kanals. Der Beschauer steht mit einer lebhaft bewegten Menge unter der Halle der Dogana, die der Künstler, auch hier kein so sklavisch abhängiger Schilderer der Natur wie etwa Belotto, rein aus künstlerischen Erwägungen und Bedürfnissen heraus weit höher aufgebaut hat, als sie in Wirklichkeit ist. Ohne diese sichere Einrahmung durch die Architektur, deren kräftig brauner Ton die Luftstimmung nur um so wirksamer zur Geltung kommen läßt, würde die Einheitlichkeit des Bildes wohl bedenklich ins Schwanken gekommen sein. So aber ist der Komposition eine feste Stütze gegeben, und die war um so nötiger, als die Ansammlung einer Menge zu schildern war, deren lebhafte Teilnahme an einem seltenen Schauspiele kaum das Zusammenfassen vieler Einzelheiten zu einem ruhigen Ganzen gestattet hätte. Nun, wo für das Gegengewicht gesorgt war, konnte der Künstler sie von unruhigem Leben so erfüllt darstellen, wie es ihm der Situation angemessen erschien, und er erreichte es, für seine besondere Art charakteristisch genug, nicht durch die Zeichnung und die Bewegung der Figürchen, sondern durch die Art, wie er sie farbig wiedergab: locker hingesetzte braune Flächen, die mit allerlei kräftig sich abhebenden Flecken, goldgelben, blauen, roten, weißen, bedeckt sind. — Was die Menge nun so lebhaft erregt, ist der draußen über dem Kanal schwebende Luftballon. Von einem Floß, das auf der Mitte des Wassers liegt, ist er aufgestiegen. Der Kühne, der Venedig im Jahre 1783 dieses Schauspiel gab, war der Conte Francesco Zambeccari, und sein Wagnis mochte um so mehr angestaunt werden, als kaum erst, im Jahr vorher, in Annonay das Brüderpaar Montgolfier seinen ersten Versuch gemacht hatte. Von dem Luftschiffahrtsfieber, das durch sie und den Professor Charles in Frankreich hervorgerufen worden war, wird auch der italienische Edelmann angesteckt worden sein und sich nun selbst aufs Erfinden verlegt haben. Denn wenn ich auch den Fachmännern der Luftfahrten das entscheidende Wort lassen muß, mir will es doch so scheinen, als wäre der Ballon mit seiner Gondel etwas anders konstruiert, als es bei den Montgolfièren und Charlièren geschehen war. Wäre das aber der Fall, so hätte Guardis Bild außer der künstlerischen auch noch eine kulturgeschichtliche und technologische Bedeutung.

Karl Koetschau







Petrus Paulus Rubens

(1577—1640)

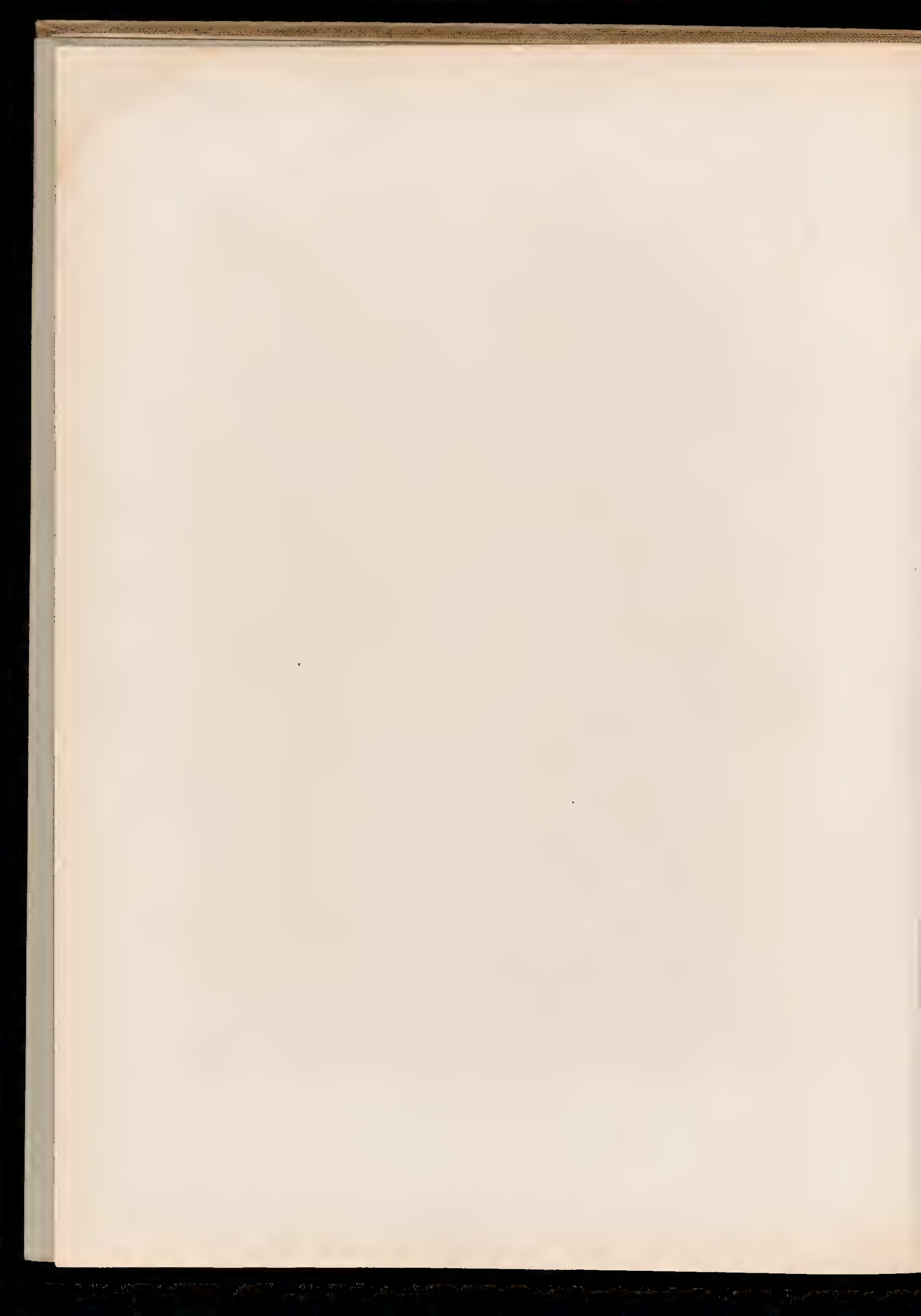
Auferweckung des Lazarus

Leinwand; 2,63×1,96 m

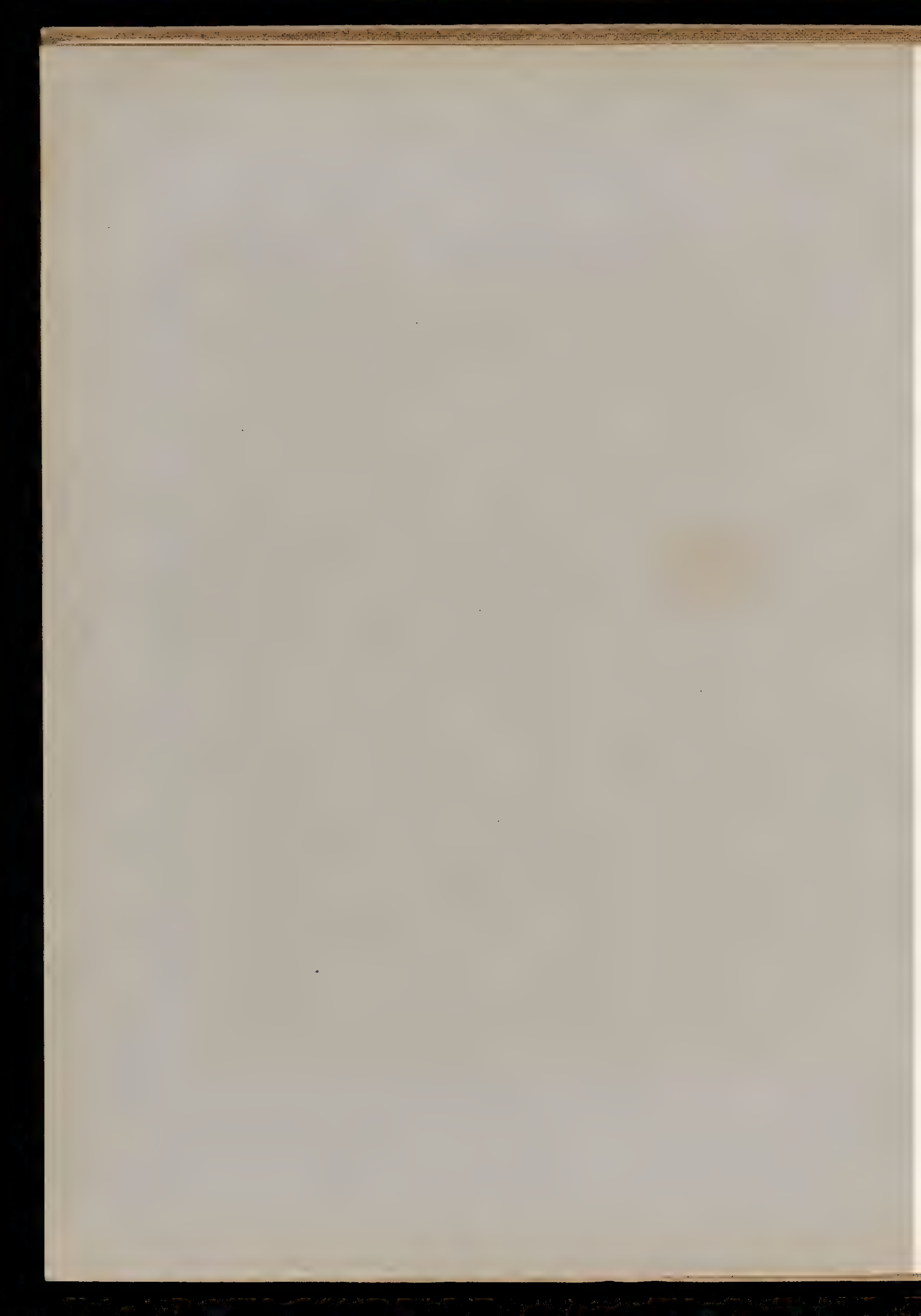
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Kaum ein anderes Bild von Rubens zeigt seine Meisterschaft in der Komposition so klar wie die Auferweckung des Lazarus. Mit sechs Figuren wird die ganze Erzählung des wunderbaren Vorganges bestritten, den sonst die Künstler so gern dazu benutzten, um an einer leidenschaftlich bewegten Menge die gewöhnlichen Gebärden gaffender Neugier wie die Inbrunst frommen Wunderglaubens zu schildern. Dieses Bild ist frei von solchen deutlichen Unterstreichungen. Eine aus höchster künstlerischer Kraft gewonnene Ruhe zwingt den Betrachter in ihren Bann, so sehr, daß man mitten unter anderen Bildern in feierlicher Sammlung frommer Gedanken ganz allein mit diesem einen zu sein vermeint. Ohne die Klarheit der Komposition, die, gewiß frei von jeder Berechnung, nur aus der inneren Anschauung heraus so geschaffen sein mag, und der doch eine beinahe mathematische Gesetzmäßigkeit zugrunde liegt, wäre dieser starke Eindruck unmöglich. Einer einzelnen Person, der Christi, steht eine dicht zusammengedrängte Gruppe von fünfen gegenüber. Aber die Macht der Erscheinung des einzelnen stellt doch das nötige Gegengewicht her. Die hohe Gestalt ist ganz ins Profil gerückt, so daß eine eindringlich wirkende Silhouette geboten wird. Das wie grüßend vorwärts geneigte Haupt aber und die göttliche Gebärde der Hände, von denen neues Leben geschaffen und das eben gewordene allsogleich sorglich beschirmt zu werden scheint, hilft dazu, das die erhabene Ruhe nicht zur Starrheit wird. Auch die Farbe, das leuchtende Rot des Mantels, das lichtgesättigte Weiß des Untergewandes, sondert Christus von den übrigen und macht ihn doch wieder durch die Stärke und Wärme des Tones zum Mittelpunkt des Ganzen. Aber so deutlich der Heiland für sich gestellt sein soll, die zu ihm in freudig-dankbarem Staunen aufschauende Maria Magdalena und der bewundernd und gerührt zu ihm herüberblickende Petrus ziehen ihn wieder zu der Gruppe heran. Versucht man schließlich die Komposition mit linearen Hilfsmitteln sich in ihrem Aufbau verständlich zu machen, so ergeben sich ungesucht zwei Pyramiden, die eine von den fünf Personen gebildet, mit der Spitze über dem Haupte Petri, die andere gebildet von den beiden Schwestern und Christus selbst. — Als Rubens dieses Bild schuf, war Anthonis van Dyck in seiner Werkstatt tätig. So sehr es in allen wesentlichen Teilen als Eigentum des älteren Meisters angesprochen werden muß, wie schon die nur geringe Abweichungen zeigende Skizze dazu im Louvre beweist, es ist doch deutlich genug, daß der Schüler mit Hand anlegen durfte, und eine von ihm grau in grau gemalte, vielleicht als Vorlage für einen Stich bestimmte Kopie macht dies noch wahrscheinlicher. Bode, der der schwierigen Frage des Anteils beider Künstler an dem Werke seine Aufmerksamkeit schenkte, führt die Wärme und Kraft der Schatten, die Zeichnung der Hände und Füße, die Rubens freilich überging und verbesserte, die von seinen übrigen Bildern jener Periode abweichende Untermalung, endlich die koloristische Verwandtschaft mit der gleichfalls in Berlin befindlichen van Dyckschen Verspottung Christi als Beweise an. Und je mehr man sich in die Eigenheiten beider vertieft, um so bereitwilliger wird man dem zustimmen. Trotz alledem bleibt unser Bild recht eigentlich das geistige Eigentum von Rubens und eine seiner reifsten Schöpfungen.

Karl Koetschau







Simon Marmion

(Tätig nach der Mitte des 15. Jahrhunderts)

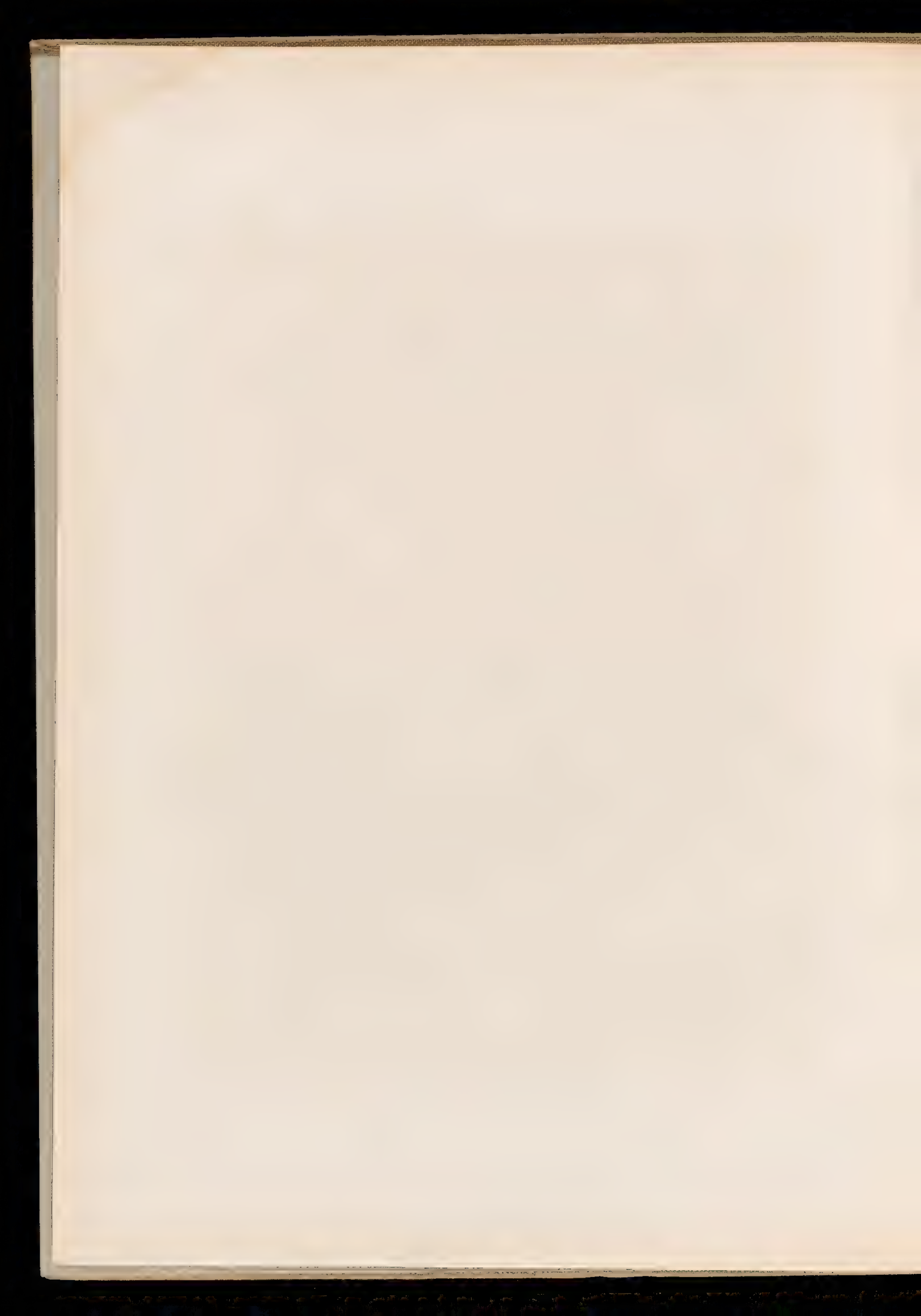
Szenen aus dem Leben des heiligen Bertin

Eichenholz; 0,56×0,73 m

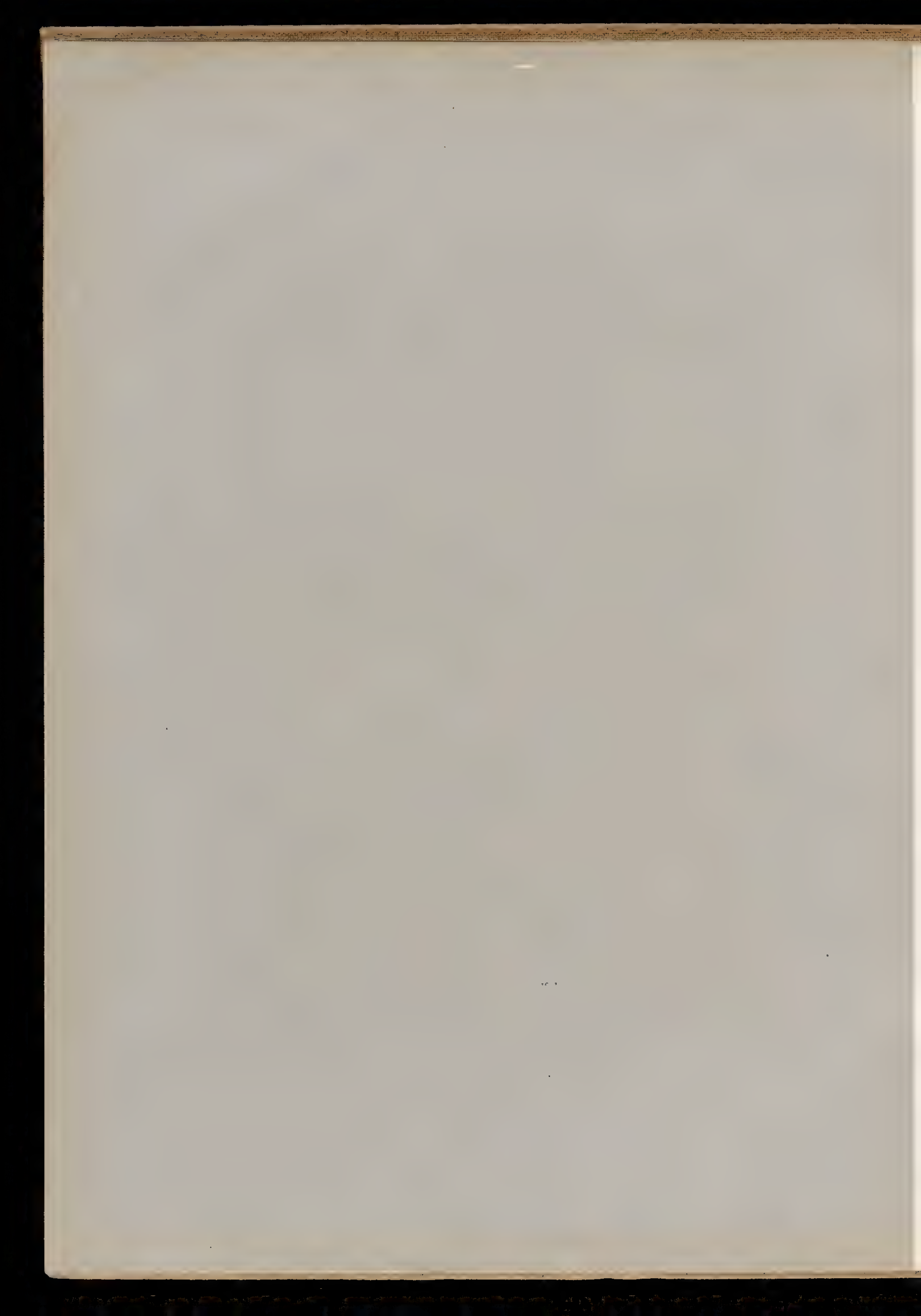
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Unter dem Einfluß der niederländischen Kunst vollzieht sich die Entwicklung der französischen Buchmalerei im 15. Jahrhundert. Im wesentlichen bestritt sie allein die Bedürfnisse der Kunstfreunde, während die Tafelmalerei in einem Zeitalter, wo die Bürgerkriege das Land verwüsteten und den öffentlichen Besitz bedrohten, wo die alten Erbfeinde zerstörten, was jene noch verschont hatten, zu keiner selbständigen Bedeutung gelangen konnte, die Kunst des einzigen Fouquet ausgenommen, dem sein römischer Aufenthalt zur Freiheit verholfen hatte. Auch bei Simon Marmion ist der Zusammenhang mit der Buchmalerei unverkennbar. Leider wissen wir, wie denn unsere Kenntnisse über die französischen Tafelmaler noch ganz in den Anfängen liegen, so gut wie nichts über sein Leben und Wirken. Daß er in Amiens geboren sei, aber nicht wann, daß man ihn 1454 in Lille, 1458 in Valenciennes, 1467—70 im Dienste Herzogs Philipp des Guten von Burgund nachweisen kann, daß er als ein grandissimo maestro nel miniare, als ein prince d'enliminure gepriesen wird. Nur über das Altarwerk, aus dem unser Bild einen Ausschnitt bietet, sind wir besser unterrichtet. Im Auftrage des Guillaume Fillastre, Abtes von St. Bertin in St. Omer und Bischofs von Toul, wurde das Werk wahrscheinlich 1453 begonnen. 1459 kam der Altar, dessen Schrein Silberplastiken füllten und dessen Flügel allein gemalt waren, in die Klosterkirche. Dort blieb er bis zum Jahre 1792. Dann verschwand er bis 1850, wo er mit dem Besitz König Wilhelms II. von Holland versteigert werden sollte, von den Erben aber wieder zurückgezogen wurde. Aus fürstlich Wiedschem Besitz erwarb ihn schließlich 1905 das Kaiser-Friedrich-Museum. Leider schweigen die Nachrichten über die Künstler des bedeutenden Werkes. Möglich, das der kölnische, in Valenciennes ansässige Goldschmied Hans Steclin die Plastiken schuf. Daß aber Simon Marmion der Maler der Flügel war, dafür sprechen die engen stilistischen Zusammenhänge mit einer in der Petersburger Kaiserlichen Bibliothek aufbewahrten Buchmalerei, die im Auftrage desselben Guillaume Fillastre, der den Altar bestellte, für Herzog Philipp den Guten ausgeführt wurde. Es liegt der Schluß sehr nahe, daß derselbe Mäcen denselben Maler beschäftigte, und da, wie vorhin bemerkt, Marmion auch später für den Burgunderherzog tätig war, die früheren Beziehungen sich also erhielten, so dürfte die Wahrscheinlichkeit sich zur Gewißheit verstärken. Dargestellt ist auf den Flügeln, deren jeder in vier Räume einer gotischen Architektur und in eine daran stoßende, weite Landschaft den Blick öffnet, so daß sehr geschickt für je fünf Szenen eine natürliche, ungezwungene Einteilung und Umrahmung geschaffen wird, das Leben des Benediktiners St. Bertin und zwar in einer gesprächigen Ausführlichkeit, die durchaus den Buchmaler verrät. Begonnen wird mit dem Bildnis des in Andacht niedergeknieten Stifters, dann sehen wir die Geburt des Heiligen, seine Einkleidung im Kloster Luxeuil, seine Aufnahme auf der Pilgerschaft in der Diözese Thérouane, Stiftung und Bau des neuen Klosters, ein Wunder des Heiligen, den Eintritt des dadurch Bekehrten ins Klosters, die Ablegung eines Gelübdes von vier Edelleuten, die Versuchung des Heiligen durch eine Frau und endlich seinen Tod. Auf den Rückseiten, grau in grau in Nachahmung plastischer Figuren gemalt, eine Verkündigung, rechts und links von den auf Christi Geburt hinweisenden Propheten flankiert. Alles das in reichem, wohl abgewogenem Kolorit, mit sicherer Beherrschung der Malmittel, in höchster Subtilität und Delikatesse durchgeführt.

Karl Koetschau







Giovanni Bellini

(Um 1430—1516)

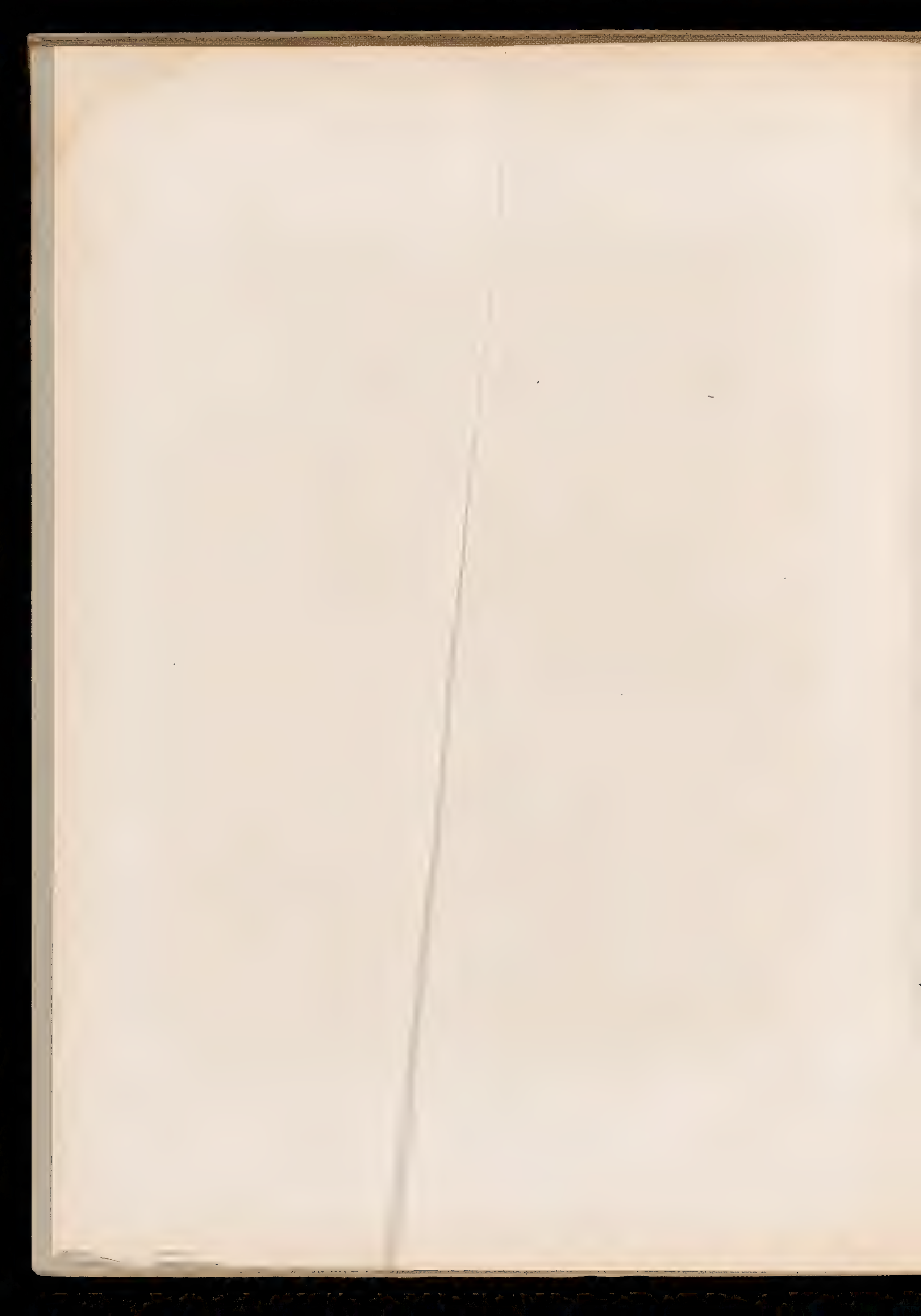
Die Auferstehung Christi

Pappelholz; 148×128 cm

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Über die beiden ersten Perioden der Kunst Giovanni Bellinis kann man sich in der Berliner Gemälde-Galerie sehr gut unterrichten. Den eigentümlichen Reiz jugendlicher Herbheit läßt uns ein Madonnenbild fühlen, das, noch befangen in der Technik der Zeichnung und in der Behandlung der Temperafarbe, den Einfluß des Vaters Jacopo verrät. Eine andere Madonna mit dem Kinde, ganz ähnlich einem ebenfalls eigenhändigen Bilde in S. Maria dell' Orto zu Venedig, beweist, daß die überragende Kunst seines Schwagers Andrea Mantegna auch Giovanni sehr bald in ihren Bann gezogen hatte, und noch deutlicher zeigt sich dieser enge Anschluß an die Paduanischen Anschauungen in dem toten Christus, der von zwei Engeln gestützt wird. Die Behandlung des Nackten ist hier ganz nach den strengen Regeln jener Schule durchgeführt, und der etwas akademische Hauch, der dadurch über das Bild gebreitet zu sein scheint, wird durch den höchst anmutigen Gegensatz wieder verwischt, den die Lebenswärme der jugendlichen Körper zur Todesstarre des männlichen bildet. Aber am wichtigsten, nicht nur dem allgemeinen künstlerischen Werte nach, sondern auch wegen der Stellung im Gesamtschaffen des Meisters, ist unter den Berliner Bildern doch die Auferstehung Christi. Die kunstgeschichtliche Forschung hat dieses Gemälde verschiedenen Künstlern zugewiesen, und die Zuteilung an Cima da Conegliano hat sich besonderer Gunst zu erfreuen gehabt. Aber nunmehr ist es sicher festgestellt, daß es mit einem schon von jeher durch hohes Lob ausgezeichneten Bilde identisch ist, welches zwischen 1475 und 1479 der Patrizier Marco Zorzi für einen Altar in S. Michele di Murano hatte malen lassen, und welches nach Aufhebung des Klosters, 1810, in den Besitz des Conte Roncalli zu Bergamo gekommen war. Mantegneske Einwirkung ist auch hier noch zu spüren. Im Körper des über der Erde schwebenden Christus tritt sie ebenso hervor wie in den Kriegern, von denen die an beiden Seiten hochaufgerichtet stehenden und nach oben blickenden gewissermaßen als Hilfsfiguren für die Feststellung des Augenpunktes im Bilde dienen, ein für den Paduaner Meister und seine perspektivischen Lehren besonders kennzeichnendes Kunstmittel. Aber daneben hat sich doch das Eigene siegreich Bahn gebrochen, namentlich in dem klaren, warmen Kolorit, das eine völlig reife Beherrschung der erprobten technischen Mittel und das sichere Suchen nach neuen, nach der Öltechnik, wie sie Antonello da Messina mit nach Venedig gebracht hatte, verrät. Und auch in der Landschaft mit ihrem wohl abgewogenen Aufbau und der klugen Kunst, das Auge des Beschauers immer weiter in die Tiefen des Raumes zu führen, bewährt Giovanni seine selbständige Kraft. Gegenüber diesen Werken der frühen und mittleren Periode ist die spätere Schaffenszeit des Meisters, die durch die Arbeit an großen Altarbildern ausgefüllt ist, in der Berliner Galerie weniger gut vertreten, wenn auch zwei Madonnenbilder uns einen Begriff von dem Wandel geben können, den sein Formenideal genommen hatte.

Karl Koetschau







DIE GALERIEN EUROPAS

VI. BAND 1911 / HEFT 7

FARBIGE REPRODUKTIONEN:

Fouquet, Estienne Chevalier mit dem hl. Stephan / Tiepolo, Rinaldo und Armida / Rubens, Diana mit Nymphen, von Satyrn überrascht / Aelbert Cuijp, Mondscheinlandschaft / Antonio del Pollaiuolo, David als Sieger





Jean Fouquet

(geb. zwischen 1415 und 1420, gest. um 1480)

Estienne Chevalier mit dem heiligen Stephan

Eichenholz, 93×85 cm

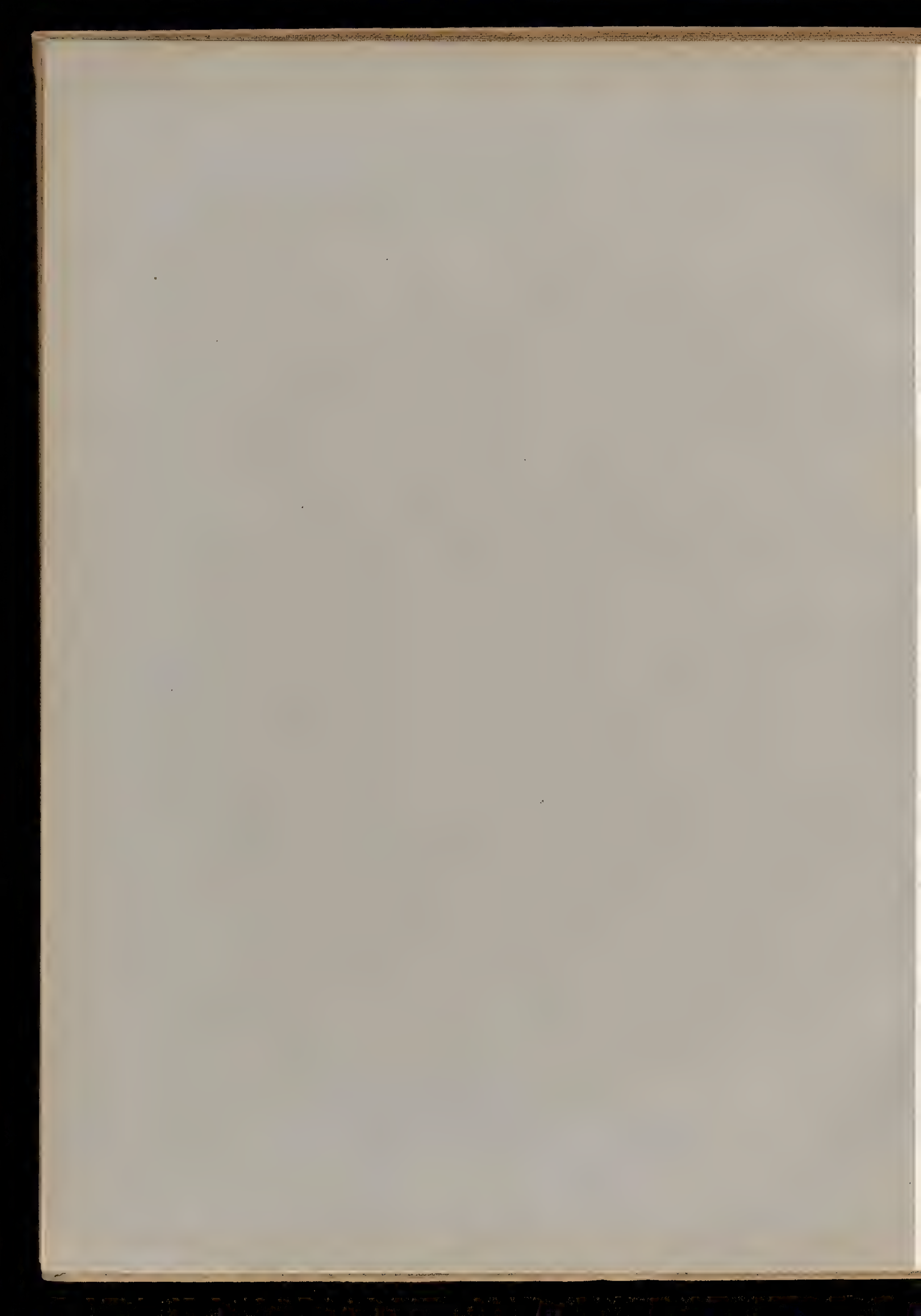
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Jean Fouquets Ruhm war schon bei seinen Lebzeiten über die Grenzen seines Landes hinausgedrungen. Italienische Schriftsteller, die doch Werke der bildenden Kunst mit strengem Maßstab zu messen gewohnt waren, gedenken seiner mit Worten wärmsten Lobes, und wenn vor den einheimischen Meistern gerade ihn Papst Eugen IV. zu seinem Porträtisten wählte, so darf man schon glauben, daß nicht nur vereinzelte Enthusiasten ihn, der bei Empfang jenes Auftrages noch ein sehr junger Mann gewesen sein muß, zu schätzen wußten. Dieses Papstbildnis, das Filarete mit besonderer Anerkennung hervorhebt, ist nicht auf uns gekommen. Aber in der Galerie Lichtenstein und in der Berliner Galerie sind uns Proben seiner Bildniskunst erhalten. In unserem Bilde nun — man ist immer versucht, von einem Doppelbildnis zu sprechen, so porträtmäßig erscheinen uns die Züge des Namensheiligen — zeigt sich Fouquet als ein Meister, der die leibliche Erscheinung des Darzustellenden scharf sah und klar wiederzugeben, auch seinen Charakter treffend und eindringlich zu schildern wußte, aber trotz des engen Anschlusses an die Wirklichkeit, die ihn durchaus als Schüler der großen Niederländer beweist, gelingt es ihm doch, über die Zufälligkeiten und Äußerlichkeiten dieser Wirklichkeit hinaus das Bild zu monumentaler Wirkung zu steigern. Gewiß mag die feierlich ruhige Umgebung der italienischen Renaissancearchitektur dazu nicht wenig beitragen, wesentlich bedingt ist sie jedoch durch die freie und schlichte Haltung der Personen, die klug durchgeführte Modellierung der Köpfe, die bei allem Reichtum in den Einzelheiten doch nur das Nötigste an Flächen, Linien und Farben zu geben scheint, durch die außerordentlich klare und einfache Anordnung der Gewänder und durch die festliche Pracht des Kolorits, die das Ganze einheitlich zusammenfaßt. Dieser monumentale Stil ist aber um so bemerkenswerter, als man ihn zunächst bei Fouquet nicht voraussetzen darf. Mehr als alles andere war er Buchmaler, also geübt in einer auf das Feine und Zierliche ausgehenden Kunst. Doch beweist eben gerade dieser Umstand seine Vielseitigkeit und künstlerische Kraft, und der innere Zusammenhang zwischen unserem Tafelbild und dem Stifterbildnis in dem Gebetbuch, das derselbe Estienne Chevalier sich von Fouquet malen ließ, dürfte nicht allzu schwer sich auffinden lassen: der Blick auf das Wesentliche und der Trieb zur Vereinfachung ist auch bei den kleinen Blättern wohl zu erkennen. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts war das Bildnis, etwa in der Art eines Diptychons in der Kirche zu Melun mit einer anderen Tafel vereint, die eine Madonna mit dem Kinde, umgeben von Engelscharen, darstellt und die sich jetzt im Museum zu Antwerpen befindet. Es ist auffallend, wieviel weniger gelungen dieses zweite Bild ist, das uns seiner historischen Beziehungen wegen — die Madonna trägt die Züge der Agnes Sorel, der Gönnerin Estienne Chevaliers — merkwürdiger erscheint als wegen seiner künstlerischen Eigenschaften. Später kam unsere Tafel in den Besitz der Familie Brentano zu Frankfurt a. M., die auch das erwähnte, nunmehr im Museum zu Chantilly aufbewahrte Gebetbuch besaß. Die Berliner Galerie erwarb es 1896, und sie kann sich ihres Besitzes um so mehr freuen, als französische Tafelbilder des 15. Jahrhunderts nur sehr selten aufzufinden sind. Ein seltsames Spiel des Zufalls will es, daß gerade das Museum der deutschen Reichshauptstadt die besten unter ihnen sein eigen nennen darf.

Karl Koetschau







Giovanni Battista Tiepolo

(1696—1770)

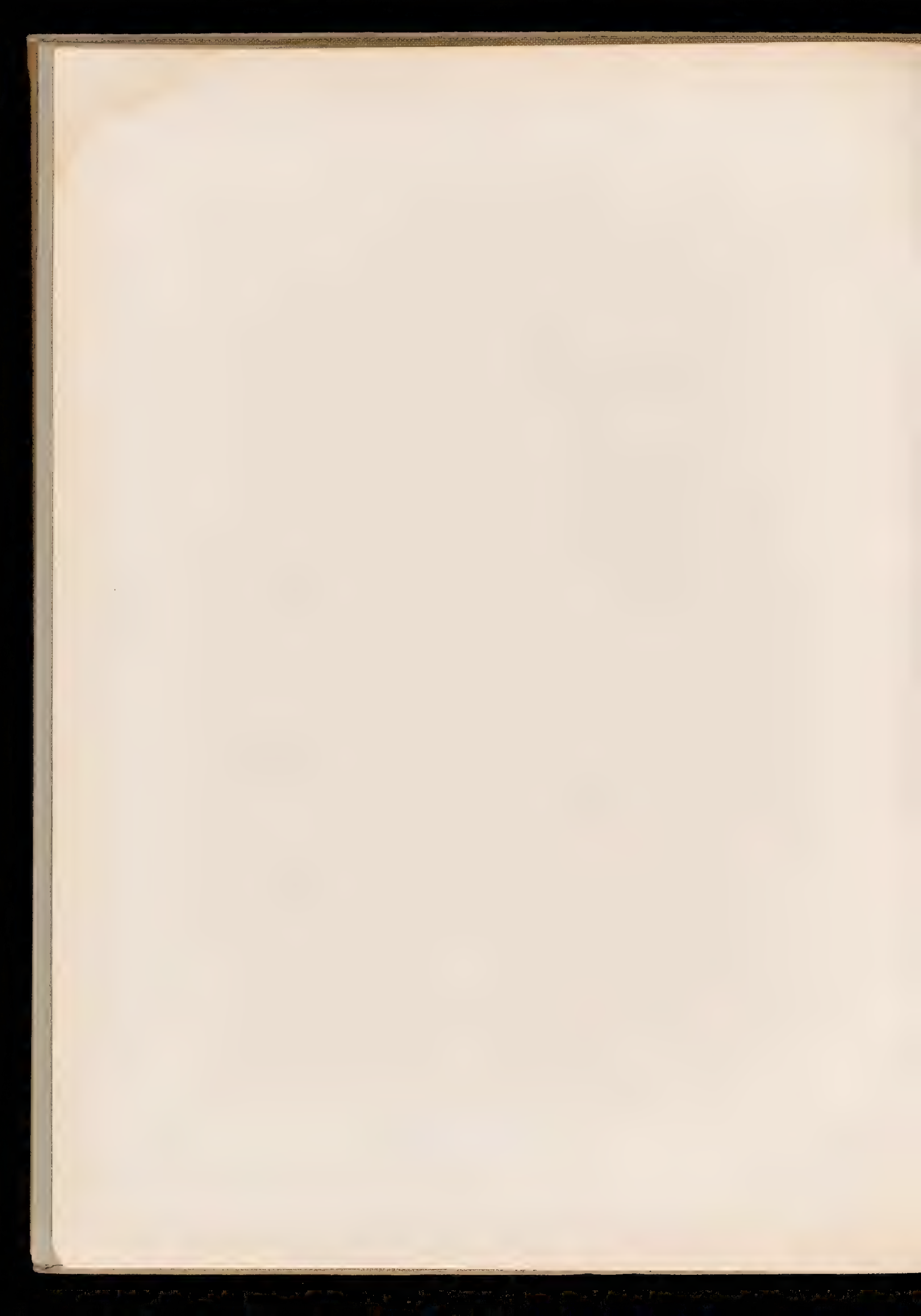
Rinaldo und Armida

Leinwand; 39×62 cm

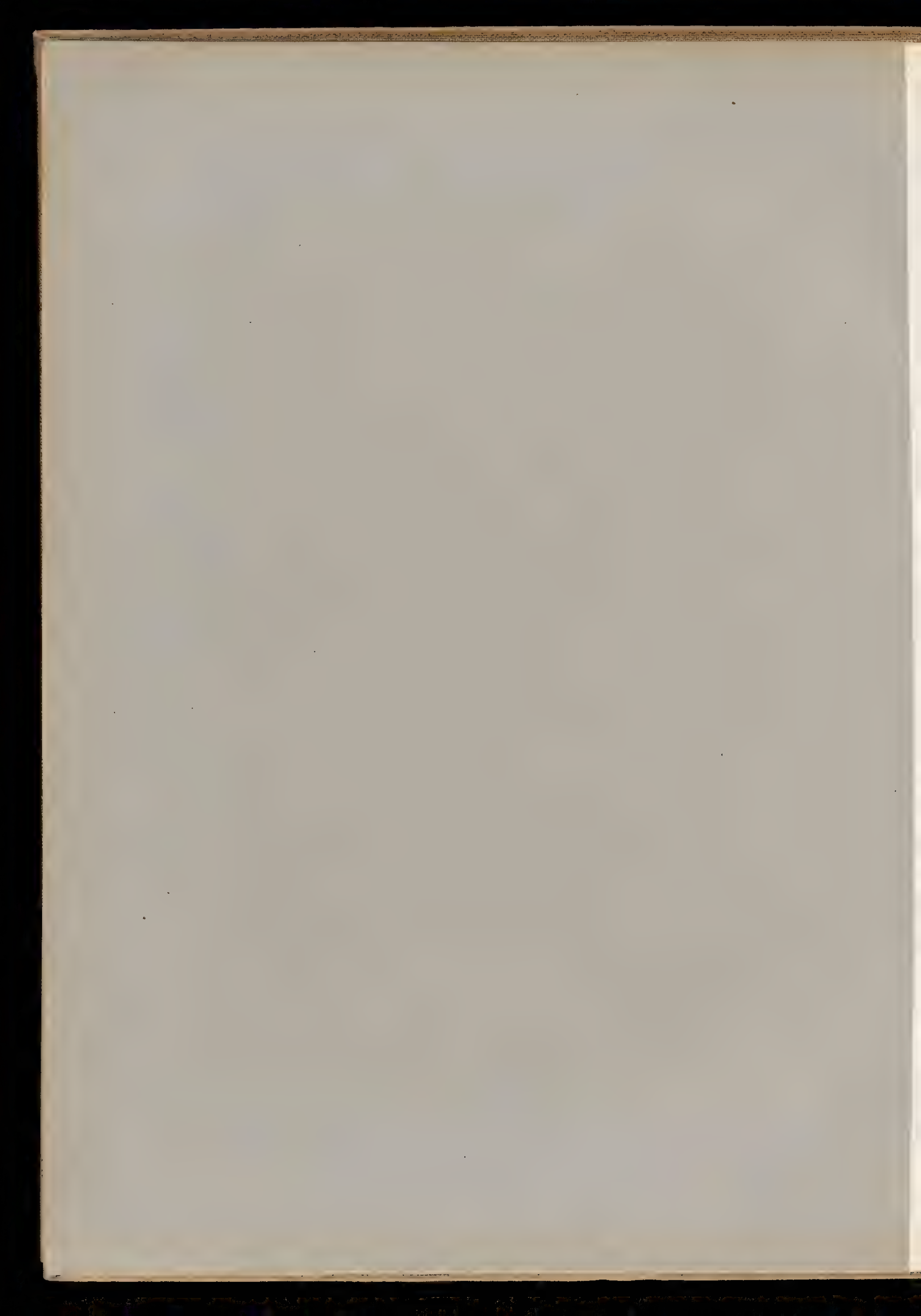
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Je reicher die Blüte der italienischen Kunst in den früheren Jahrhunderten gewesen war, um so peinlichere Eindrücke hinterläßt ihr unaufhaltsames Dahinwelken im achtzehnten. Nur die Republik Venedig hatte trotz der Fäulnis, die auch sie ergriffen, noch Lebenskraft genug, bedeutende Meister hervorzubringen. Ja, fast scheint es, als sollte hier noch einmal ein zukunftfrohes, kräftiges Leben erstehen. Canale und Guardi, Piazzetta und Tiepolo stürmen als kühne Bahnbrecher voran, aber als sie am Ziele sind und zurückblicken, sehen sie hinter sich keine Gefolgschaft mehr. Nur um eine kurze Spanne überlebte der venezianische Staat den letzten Meister, der mit seiner Kunst noch einmal den alten Ruhm erneuert und in alle Lande getragen hatte, auf den man in Spanien und Deutschland mit derselben Bewunderung wie in der Heimat blickte: Tiepolo war es bestimmt, mit der Pracht seiner Farben die Häßlichkeit des Absterbens seiner Vaterstadt zu verhüllen, in einer rauschenden Schlußmusik ihr letztes Stöhnen und Seufzen zu übertönen. Man wird gut tun, den Meister losgelöst von diesem trüben historischen Hintergrund zu betrachten, den Ernst der Zeiten, wie es die Menschen des 18. Jahrhunderts auch taten, zu vergessen, dafür aber in seine Festpracht und Feststimmung sich hineinlocken zu lassen, um das zu verstehen, was ihm seine bleibende Bedeutung gibt: die Kühnheit und Leichtigkeit, die Kraft und den Glanz seiner dekorativen Kunst. Tiepolo war der Erbe Paolo Veroneses, wenn er ihn auch in der Strenge der Komposition und in der Individualisierung der Personen niemals erreichte. Man kann bei ihm von dem Eindruck des wortlosen „lebenden Bildes“ sich nicht freimachen, während man bei Veronese immer die feierlichen Verse des Historienstückes hört. Nur in den Staffeleibildern merkt man, daß auch der jüngere Meister nicht nur über Linien und Farben, sondern auch über Geist und Gemüt verfügte. Das Altargemälde der Chiesa dei Gesuati in Venedig, die Anbetung der Weisen in München, die ergreifende Marter der heiligen Agathe in der Berliner Galerie mögen als Belege dafür dienen. Und auch unser Bildchen, das seinen Stoff aus Tassos befreitem Jerusalem genommen hat, darf hier angereiht werden. Es ist eine Skizze zu einem der Würzburger Bilder, in geistreicher Stunde mit eilendem Pinsel ohne viel Grübeln und Abwägen auf die Leinwand gebracht. Jeder Strich, jede Farbe sitzt an rechter Stelle, nichts möchte man verändert sehen. Ein Vielgewandter ist am Werke. Nicht daß es ohne hergebrachte Requisiten abginge. Das Bühnenmäßige mit den Seiten- und Hintergrundkulissen fällt ohne weiteres auf. Aber die Art, wie diese Kulissen gerückt sind, um die Farbe zusammenzuhalten, liegt doch ganz außerhalb der Schablone, läßt das Individuelle vor dem Typischen deutlich hervortreten. Und wie die Menschen sich in den Raum einfügen, wie die Leidenschaft den Helden und die Zauberin auch zu innerlicher Einheit zusammenschließt, das konnte auf den ersten Wurf doch nur einem Meister glücken.

Karl Koetschau







Petrus Paulus Rubens

(1577—1640)

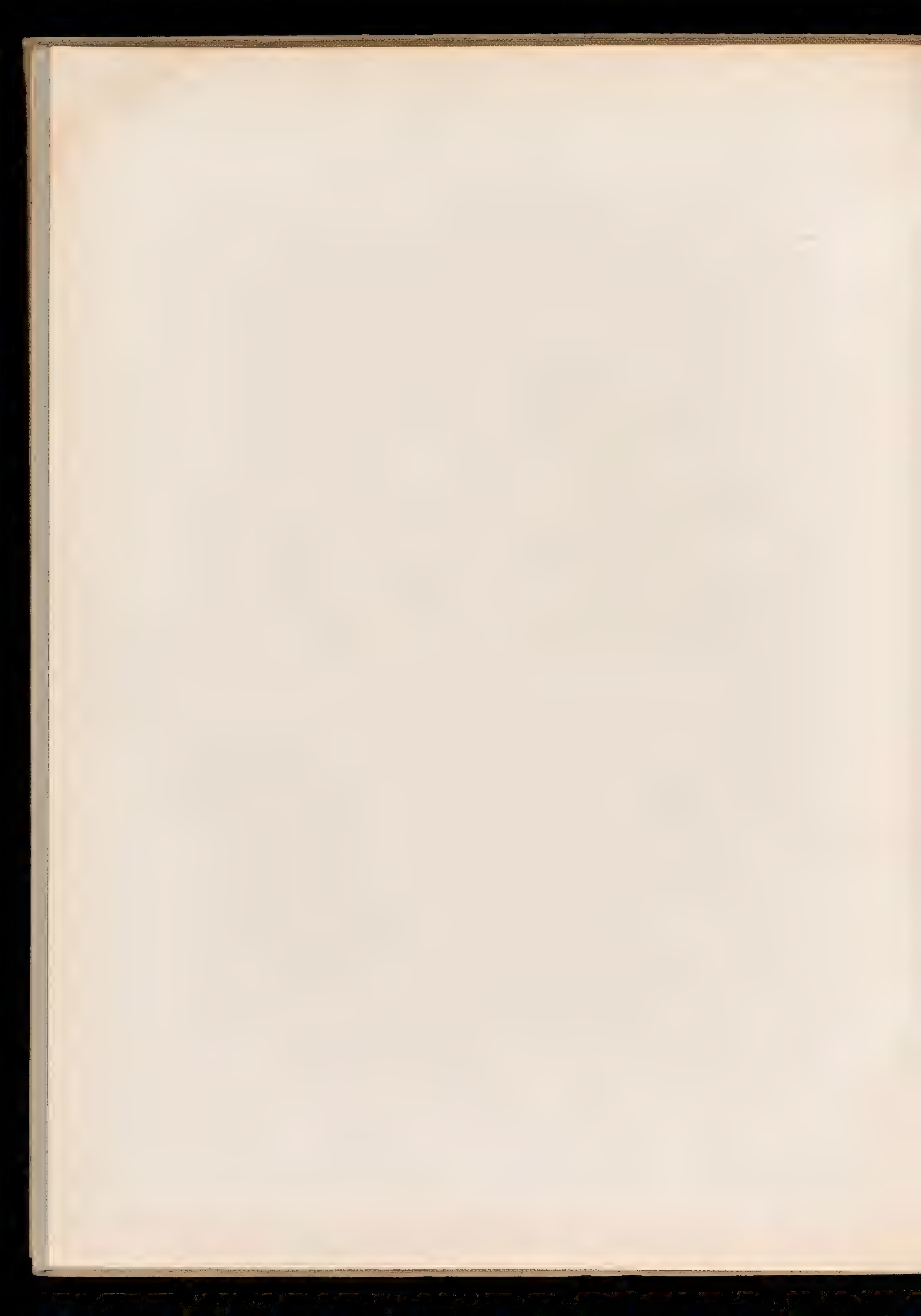
Diana mit Nymphen, von Satyrn überrascht

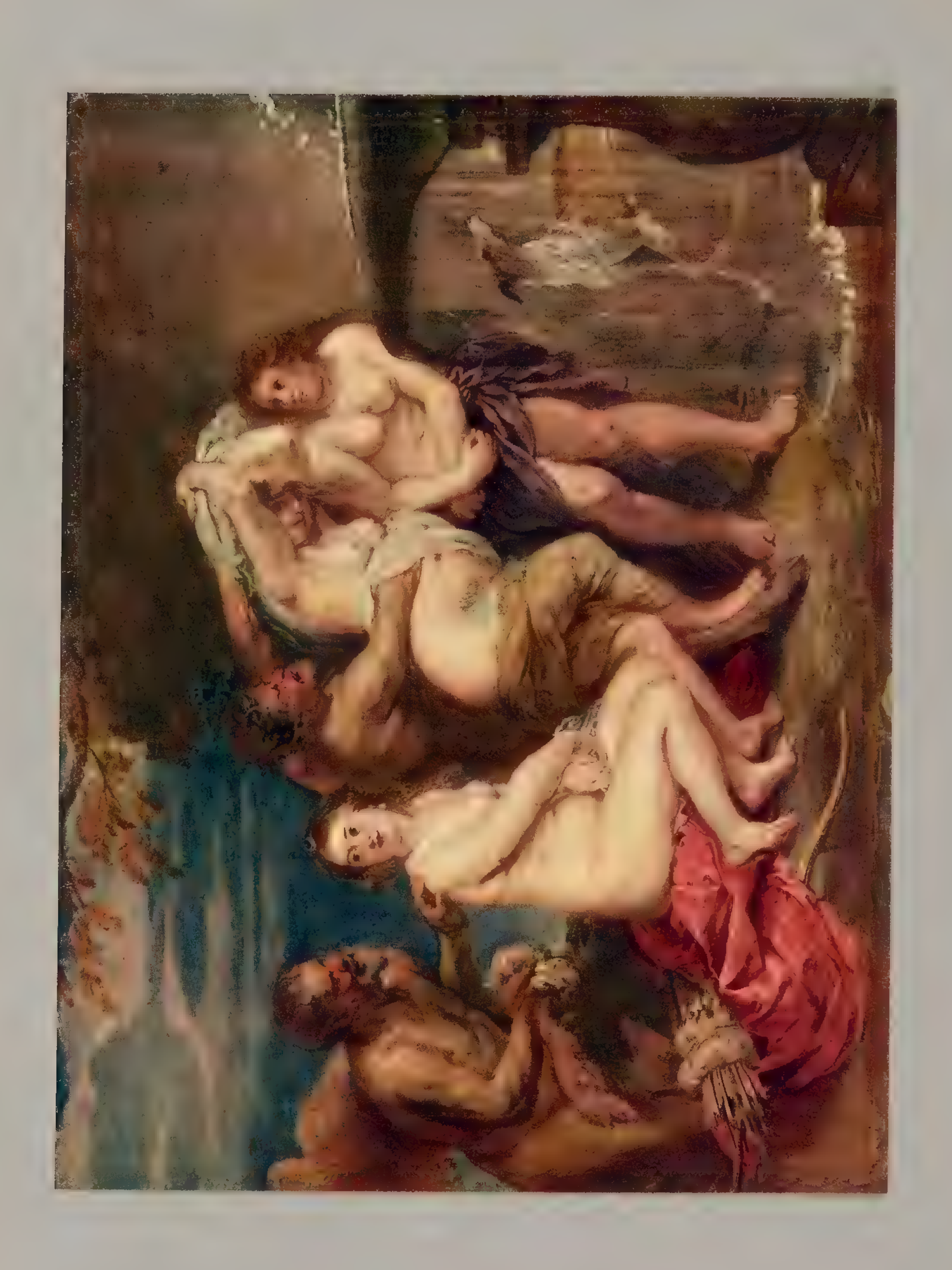
Eichenholz; 1,90×2,49 m

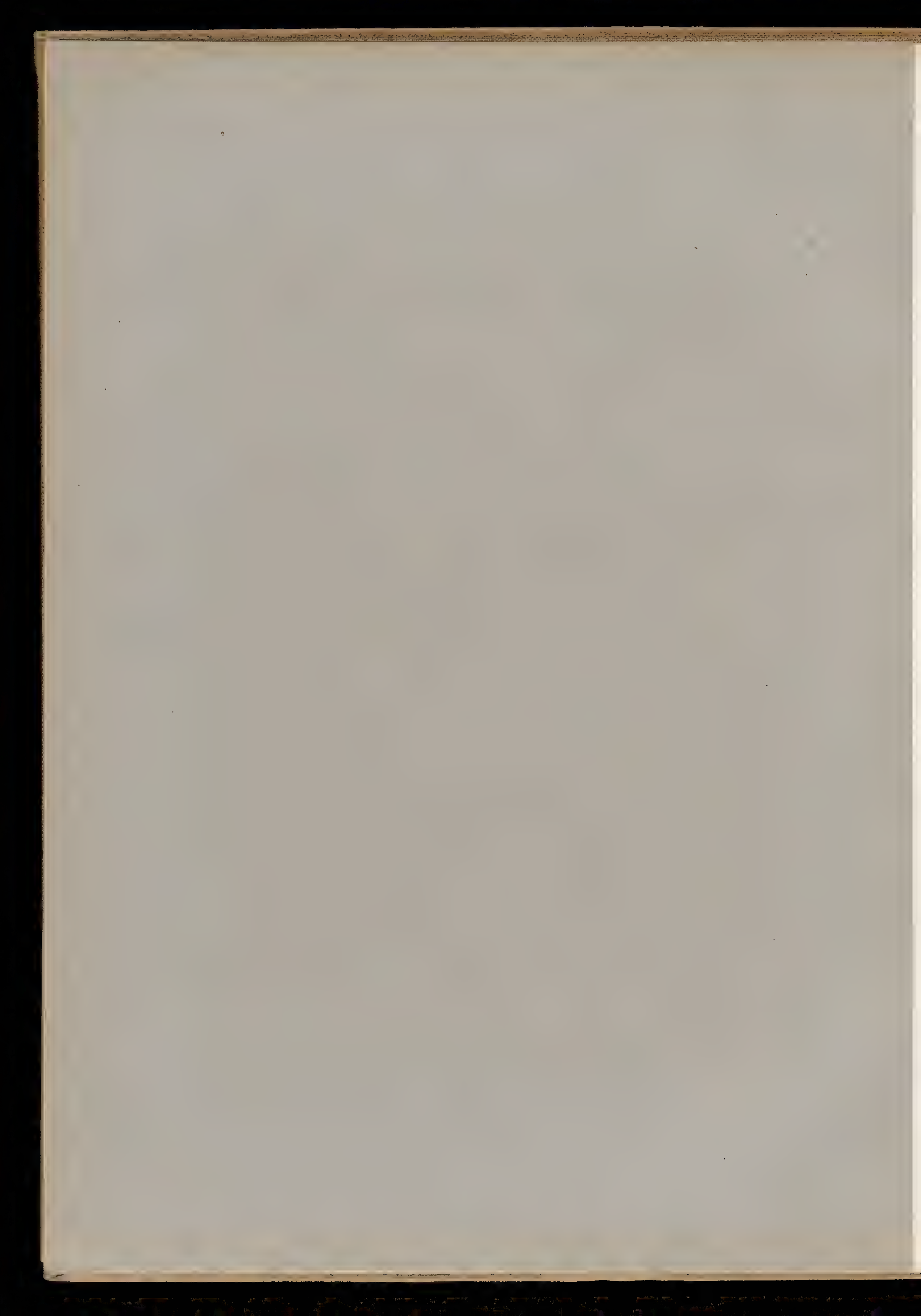
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Unter den mythologischen Bildern, die Rubens geschaffen, stehen neben solchen, die in Anlehnung an Ovids Metamorphosen ganz bestimmte Vorgänge schildern, nicht wenige, für die eine auf einen bestimmten Mythus hinweisende Benennung vergebens gesucht wird. Bacchus und Diana geben ihnen gewöhnlich einen Mittelpunkt, aber was sie tun, was ihr Gefolge treibt, ist ganz freie Schöpfung der Phantasie des Künstlers, ist nichts weiter als ein schicklicher Vorwand, um, wie wir das schon bei der Betrachtung des Bacchanale der Berliner Galerie beobachten konnten, vlämischer Sinnenfreudigkeit zu uneingeschränkter Aussprache zu verhelfen. Irgend eine Vorstellung farbiger Zusammenklänge und farbiger Gegensätze, irgend ein Bewegungsmotiv oder ein Kompositionsproblem drängt zur Gestaltung, und der Künstler wählt sich einen Stoff aus, der ihn in keiner Weise einengt, der ihm gestattet, beliebig viele Figuren auftreten, sie nackt erscheinen zu lassen oder sie zu bekleiden, sie in eine Umgebung zu versetzen, wie er sie gerade gebrauchen kann, und ihnen eigentlich gar keinen anderen Zweck zu geben als den, seiner Phantasie ganz nach seinem Belieben dienstbar zu sein. Vielleicht kann man also die künstlerischen Absichten des Meisters nirgendwo besser erkennen, als in diesen allgemein-mythologischen Bildern, die dieselbe Freiheit gewähren wie die Genrebilder. Wenn man sich daneben der mythologischen Schilderungen italienischer Künstler erinnert, die wohl ausnahmslos sich auf antike oder zeitgenössische Dichter zurückführen lassen, wird man den Fortschritt ermessen können, den Rubens in die Entwicklung des Stofflichen brachte: der Meister nimmt in der Geschichte der Genremalerei, der wir, das Wort in weitem Sinne genommen, diese Werke zuzählen müssen, eine entscheidende Stellung ein. — Was war nun die künstlerische Absicht bei unserem Bilde? Das leuchtende Fleisch der weiblichen Körper spricht sie deutlich genug aus. Auf sie weist mit Nachdruck die Komposition wie die Anordnung der Farben. Die Satyrn sind nur dazu da, für sie eine Folie zu bilden, und der Überfall wurde nur inszeniert, um die Gegensätze möglichst nahe zusammenzubringen, sie möglichst stark wirken zu lassen. Das Psychologische kommt kaum zur Geltung und sollte es auch nicht. Hauptsache bleibt die Verherrlichung des weiblichen Körpers, so, wie ihn Rubens liebte, mit jener außerordentlich feinen und schimmernden Haut, die nur dazu da zu sein scheint, um strahlendes Licht in wärmstem Glanze zu reflektieren. Dieser Verherrlichung dient jeder Pinselstrich, die Landschaft mit dem starken Blau des Himmels, das leuchtende Rot in dem abgeworfenen Mantel Dianens, das Grün, das Violett, das kalte Weiß in den übrigen Gewandstücken, das Braunrot in den Körpern der Satyrn. Unser Bild stammt aus der letzten Zeit des Meisters: die Freude an seinem Ideal weiblicher Schönheit hat nicht nachgelassen, und das heißt bei ihm, daß auch die Kraft, es darzustellen, noch in vollem Maße vorhanden war. Denn bei Rubens hielten sich Wollen und Können immer die Wage. Hinter dem Geheimnis aber, daß dieses Verhältnis gerade bei dem alternden Meister so wohl ausgeglichen war, blicken die Züge Helena Fourments hervor.

Karl Koetschau







Aelbert Cuijp

(1620—1691)

Mondscheinlandschaft

Leinwand; 77×104 cm

Sammlung Carstanjen*)

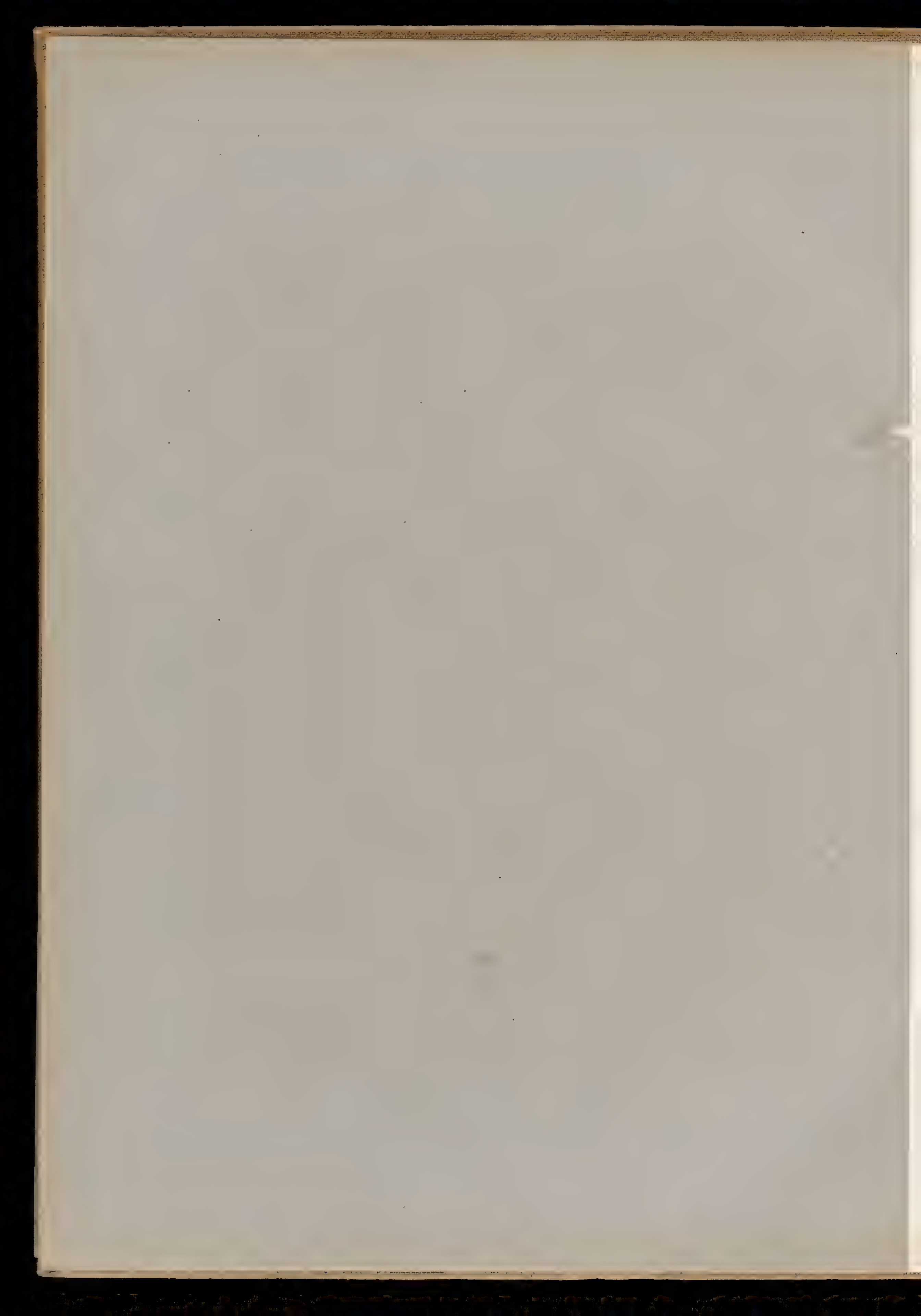
Aelbert Cuijp entstammt einer rechten Malerfamilie. Großvater und Vater hatten schon diese Kunst geübt, und ein etwas älterer Vetter war bei Aelberts Vater, bei Jakob Gerritsz., in die Lehre gegangen. Keiner aber konnte sich so der gleichen Bewunderung erfreuen wie eben Aelbert, den das 18. Jahrhundert nicht ohne guten Grund, wenn auch derartige Vergleiche immer etwas Bedenkliches haben mögen, mit dem Ehrennamen des „holländichen Claude" auszeichnete. Leider ist es uns sehr schwer gemacht, die Werke, auf die gerade sich diese hohe Meinung gründet, kennen zu lernen. Sie verstecken sich zumeist in englischem, auch in französischem und holländischem Privatbesitz. Glücklicherweise ist Cuijp, während von den öffentlichen Sammlungen des Kontinents nur Budapest, Montpellier und Petersburg Meisterwerke seiner Hand besitzen, in der National Gallery und in der Wallace Collection zu London mit Bildern vertreten, die ihn auf der Höhe seiner Kunst zeigen. Aber auch er ist nicht als Meister vom Himmel gefallen. Rechnet man seine Frühzeit etwa bis zu dem Zeitpunkte, wo er sich als Achtunddreißigjähriger mit einer reichen, zu den patrizischen Kreisen seiner Vaterstadt Dordrecht zählenden Witwe verheiratete, so läßt sich zwar, wie auch späterhin, eine große Vielseitigkeit in der Wahl der Stoffe feststellen, — er war Bildnis-, Tier-, Stilleben- und Landschaftsmaler — aber bis er sich von aller Befangenheit löst und sicher seinen eigenen Wegen dahinschreitet, ist doch manches Bild entstanden, hinter dem er als Urheber nur schwer zu vermuten und oft auch nicht gesucht worden ist. Am ehesten kündigt sich in den Landschaften, zu denen Maas und Rhein und die Heimat Dordrecht die Motive darboten, seine ganz auf einen leuchtenden, hellen Ton gestimmte koloristische Besonderheit an. Die Blütezeit liegt dann etwa in der Periode von 1655—1670. Hier, in der Epoche seiner Vollendung, ist er der Meister des Sonnenlichtes, dessen Eigentümlichkeiten im Wechsel des Tages und der Jahreszeiten keiner so genau studiert hatte, keiner so substanziell wiederzugeben verstand wie er. Deshalb konnte auch er allein es wagen, auf den scharf herausgearbeiteten Gegensatz von Hell und Dunkel zu verzichten, brauchte er allein der unendlichen Fülle des Lichtes nicht auszuweichen. Im Bewußtsein seiner Herrschaft gießt er denn auch über Mittel- und Hintergrund eine verschwenderische Lichtfülle aus, während der Vordergrund mit massigen Formen, namentlich in den Wolken, kräftig herausgehoben wird und nur hier die Linie Bedeutung für die Komposition erhält. In der Staffage, die fast immer nur an diese Stelle verwiesen ist, kann er sich dann als der gewandte Tier- und Menschenmaler zeigen, der er war, und hier weiß er auch die leblosen Gegenstände mit einem Hauch des Persönlichen zu erfüllen. Die wuchtige Kraft der Einfachheit, die sich dabei zeigt, macht nicht den kleinsten Teil seines Erfolges aus. Natürlich hat ein Künstler, der so mit allen atmosphärischen Erscheinungen vertraut war, auch Mondscheinlandschaften gemalt, und dabei kam es ihm wieder vornehmlich darauf an, die Helligkeit des Lichtes zu meistern. Eine solche helle Mondnacht stellt unser Bild dar: auch hierin war Cuijp ein unübertrefflicher Meister.

Karl Koetschau

*) Die Sammlung Carstanjen war bis zum Herbst 1910 im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin und ist jetzt in der Münchner Pinakothek ausgestellt.







Antonio del Pollaiuolo

(1429—1498)

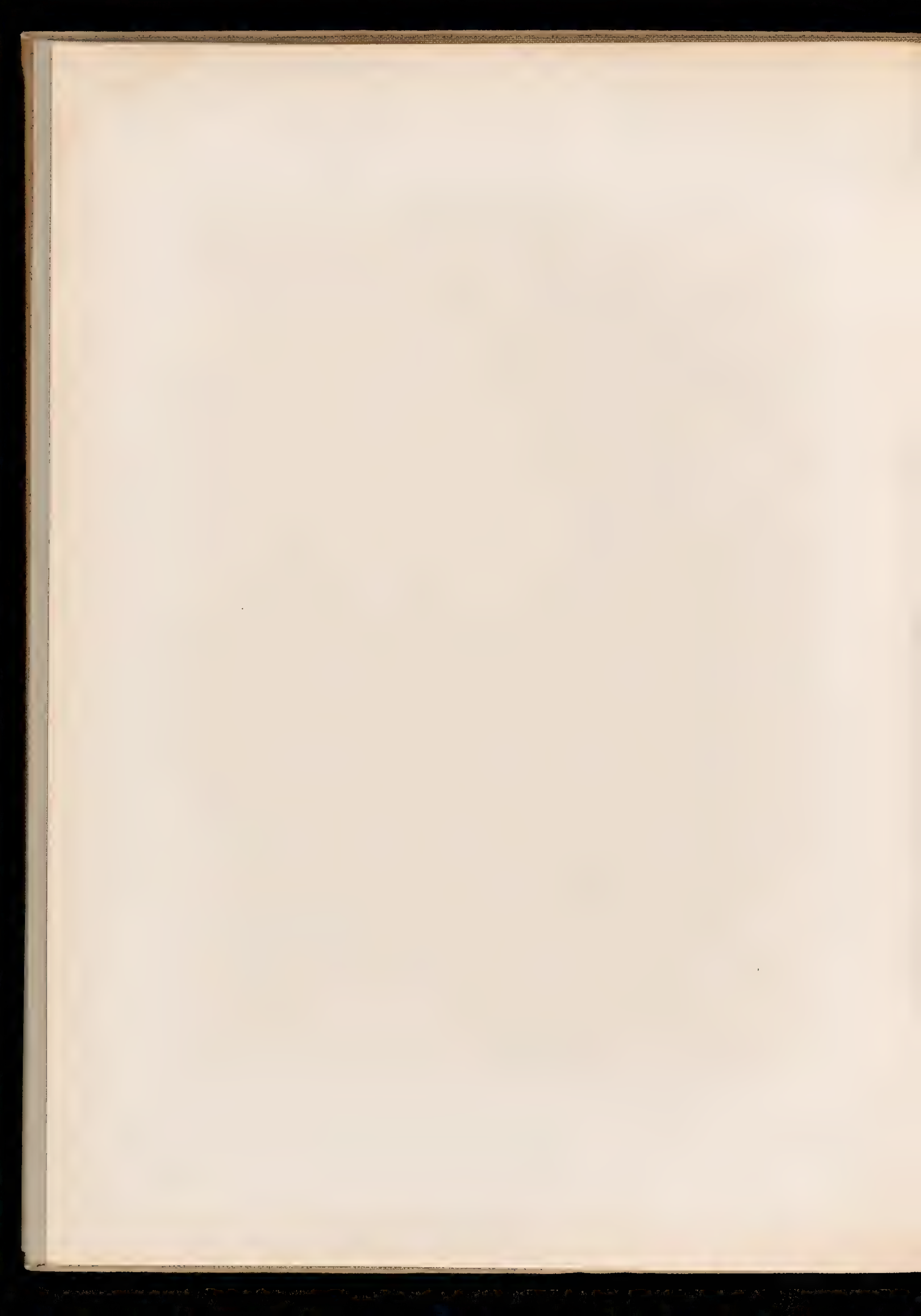
David als Sieger

Pappelholz; 46×34 cm

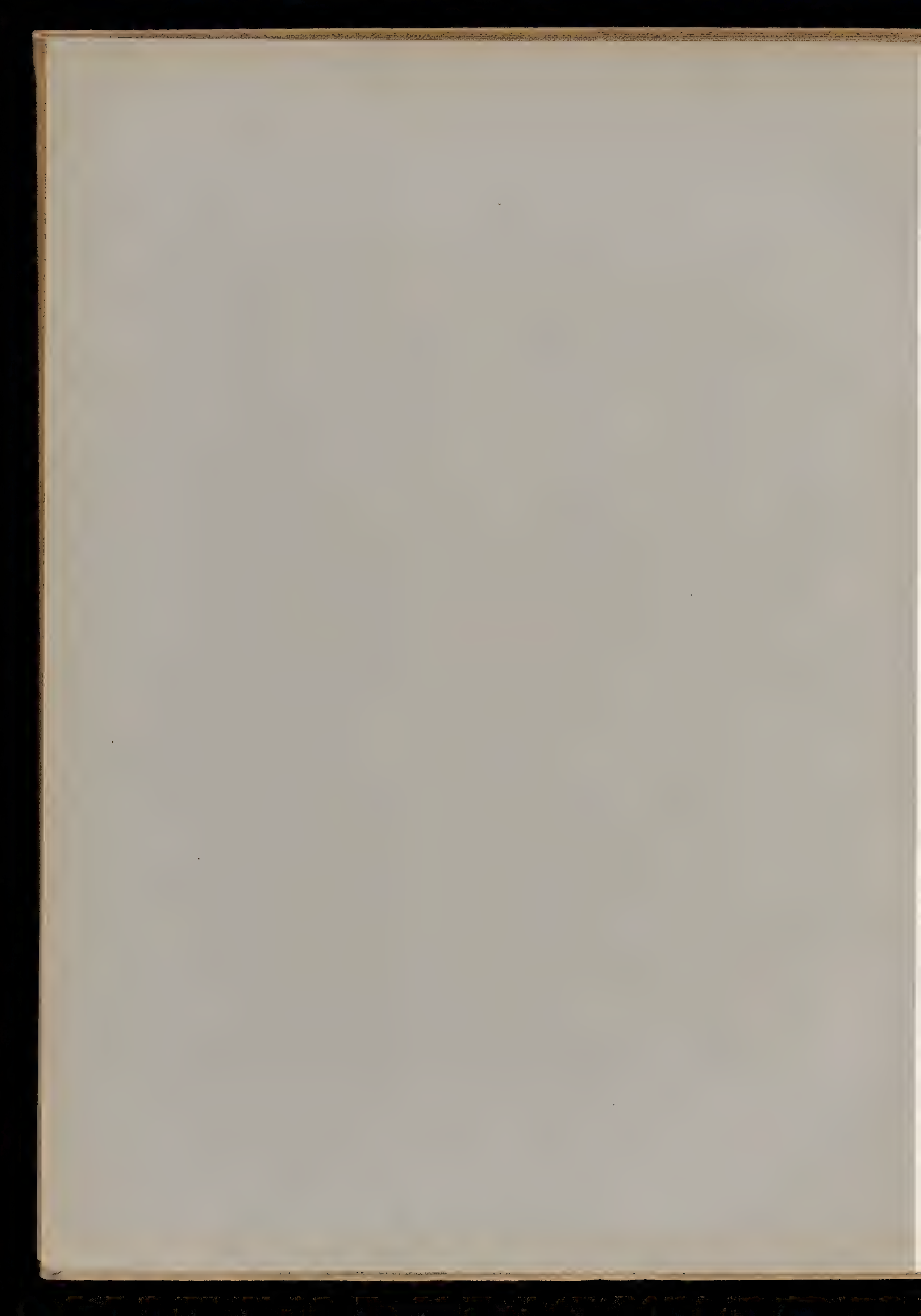
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Antonio del Pollaiuolo hat bei seinem Vater Jacopo die Goldschmiedekunst erlernt. Was er in ihr geleistet hat, wissen wir nicht. Aber da er noch bis zum dreißigsten Lebensjahre neben dem Vater tätig war, dürfen wir annehmen, daß es nicht wenig gewesen sei. Über den Plastiker, der er gleichfalls war, können wir uns hingegen ein klares Urteil bilden. Denn wenn auch nur wenige Werke seiner Hand auf uns gekommen sind, außer einigen Bronzestatuetten an großen Arbeiten nur die beiden in St. Peter in Rom aufgestellten Grabmäler für Sixtus IV. und Innocenz VIII., so genügen sie doch, um uns seine genaue Kenntnis des menschlichen Köperbaues, deren freie, durch nichts Kleinliches eingeengte Anwendung und das reife Verständnis für das Wesen der plastischen Kunst bewundern zu lassen, wie es sich namentlich in dem Erfassen und der Durchführung der Bewegungsmotive zeigt. So reizvoll es wäre, ihn als Plastiker, um dadurch noch besser seine selbständige Stellung unter seinen Zeitgenossen zu erkennen, mit Donatello und mit Verrocchio zu vergleichen, neben die er sich ungescheut stellen darf: hier haben wir es mit dem Maler zu tun. Denn auch das ist er, wie Verrocchio, gewesen. Ihm, dem Beherrscher der Form, eignet in seinen Bildern eine strenge Zeichnung, die keiner Einzelheit nachzugehen verschmäht und im lebensvollen Ausgestalten der Bewegungen, im Aufsuchen von Verkürzungen, wie z. B. in der Marter Sebastians der Londoner Nationalgalerie, ihre Meisterschaft sucht. Neben der Zeichnung aber beherrschte Antonio auch die Farbe. Wie sein jüngerer, doch unbedeutenderer Bruder Piero wendet er im Anschluß an Alesso Baldovinetti über einer Untermalung in Tempera Firnisfarben an, nur verstand er besser die Farben zu vertreiben und dadurch seine Modellierung zu verfeinern, so daß er seiner vom Goldschmiedehandwerk her überkommenen Neigung, auch im Kleinen so vollkommen als möglich zu sein, leicht genügen konnte. — Eine Bronzestatuette des Neapler Museums von Antonios Hand stellt David dar. Er hat eben die große Tat vollbracht, sein rechter Fuß ruht auf dem Haupte Goliaths. Die Anstrengung, die ihn sein Wurf gekostet, bebt noch in seinen Gliedern nach. Denselben Gegenstand hat nun der Künstler auch für unser Bild gewählt. Aber hier hat die Spannung der erregten Nerven bereits nachgelassen. Das Bewußtsein von der Tragweite seines Sieges hat dem jungen Helden schon wieder eine überlegene Ruhe gegeben. Er ist der Unerschütterliche, der den „Willen zur Macht" deutlich in sich fühlt; nichts wird ihn aufhalten, seine Siegesbahn weiter zu verfolgen, und die im Gegensatz zu den übrigen Körperteilen fast mit gespreizter Zierlichkeit behandelten Hände werden im rechten Augenblick fest zuzugreifen bereit sein. Das Ganze wirkt durchaus statuarisch. Und ein Bewegungsmotiv, das ganz der plastischen Anschauung entspringt, läßt das noch deutlicher hervortreten. In der Bronzestatuette des Herakles, die das Kaiser-Friedrich-Museum gleichfalls aufbewahrt, kehrt es wieder: der auf die Hüfte gestützte linke Arm, der mit dem seitwärts gestellten rechten Bein eine den Bau der Figur zugleich belebende und stützende Diagonale bildet. Aber Tiefe und Leuchtkraft der geschmackvoll zusammengestimmten Farben sorgen doch dafür, daß über dem Bildhauer der Maler nicht zu kurz kommt.

Karl Koetschau







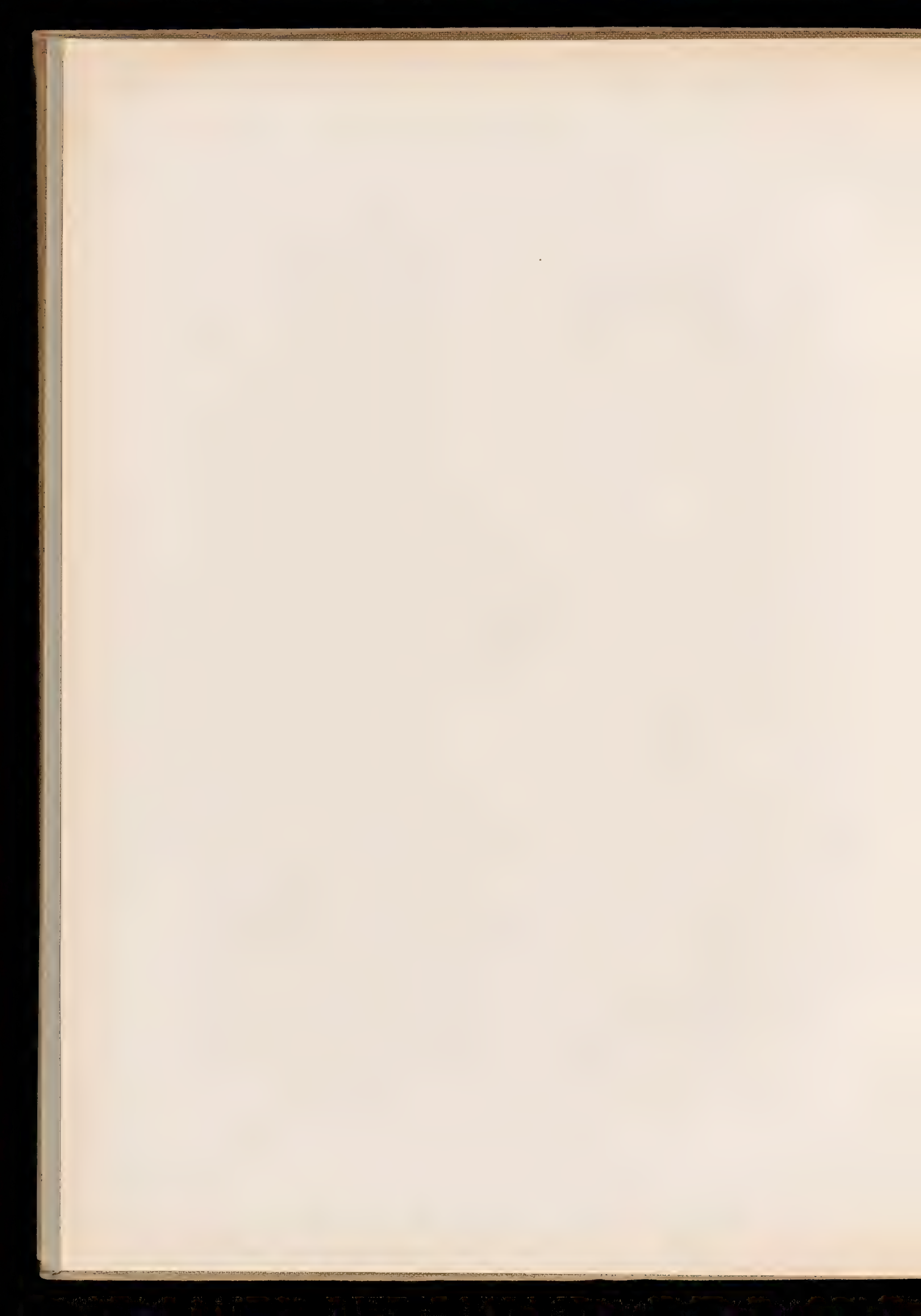
DIE GALERIEN EUROPAS

VI. BAND 1911 / HEFT 8

FARBIGE REPRODUKTIONEN:

Lionardo da Vinci, Monna Lisa / Correggio, Jupiter und Jo / Velazquez, Bildnis des Infanten Philipp Prosper / Rembrandt, Bildnis der Mutter des Künstlers / Tizian, Ecce homo





Lionardo da Vinci

(1452—1519)

Monna Lisa

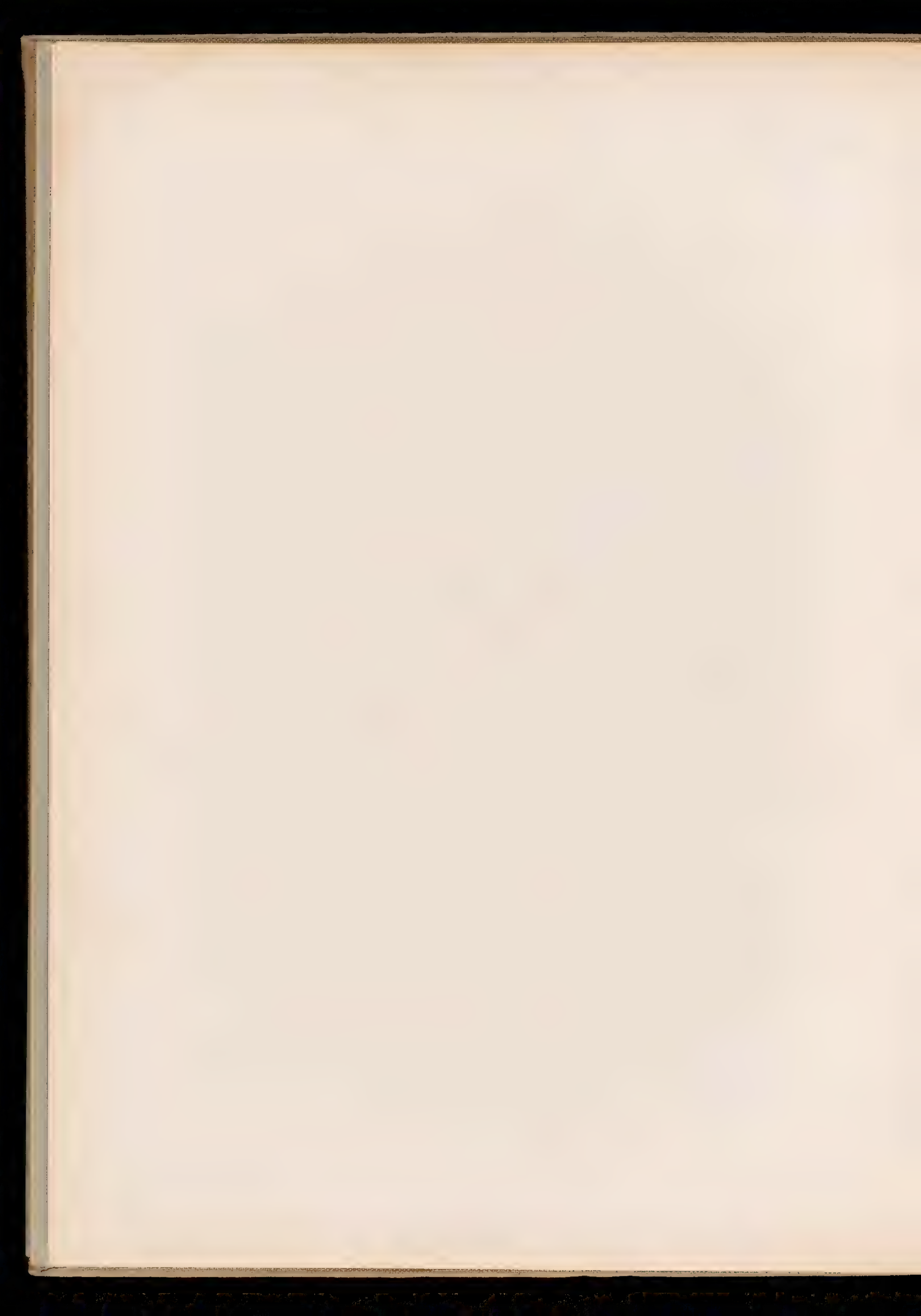
Leinwand; 77×53 cm

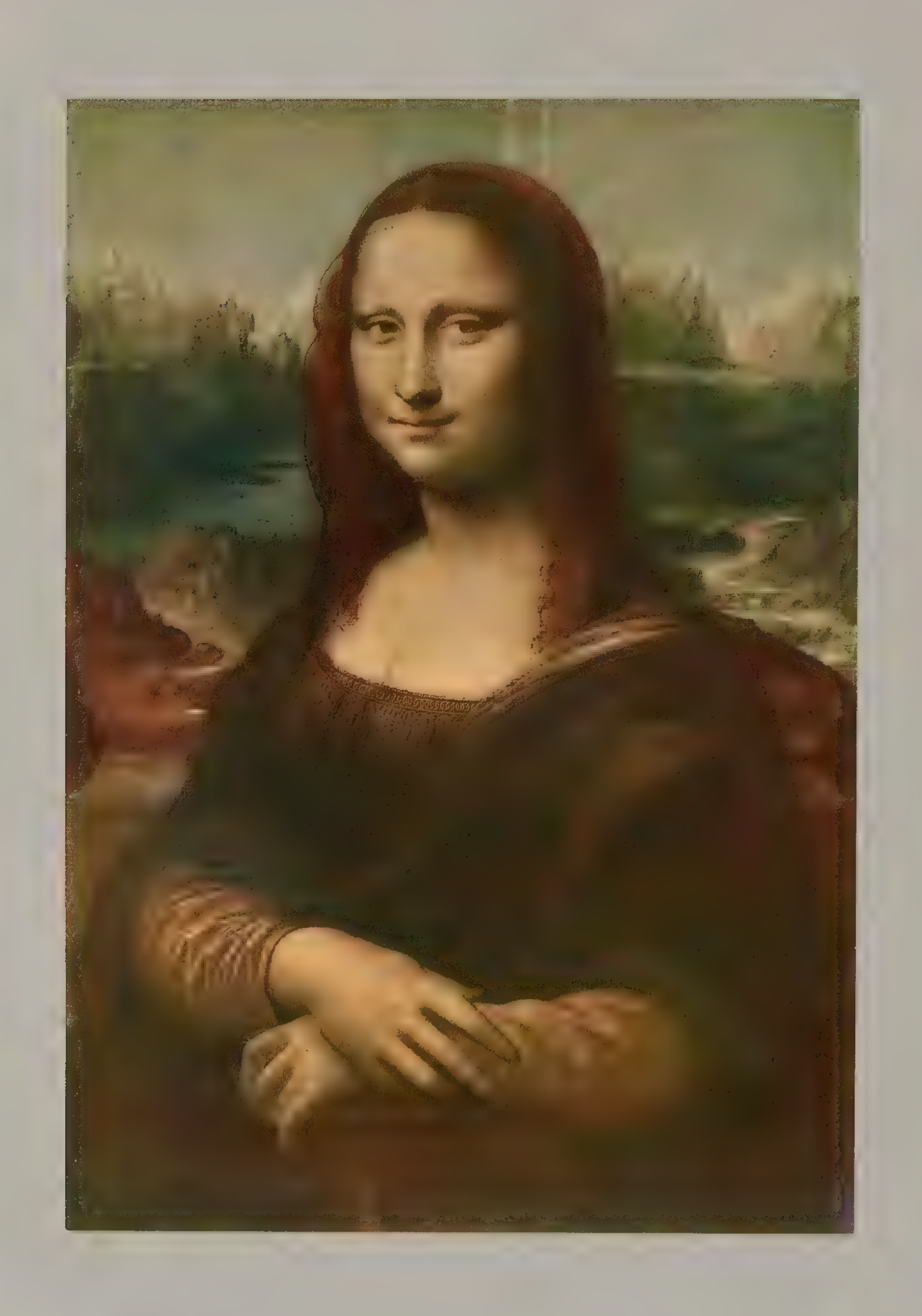
Lionardo, den wir uns gewöhnlich nur als Maler vorstellen, war ein erfindender und ausführender Künstler in allen drei bildenden Künsten und der universellste Geist unter allen Künstlern, die jemals gelebt haben. Die italienische Kunst geht vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts an allmählich aus der Frührenaissance über in eine Hochrenaissance, und an diesem Übergange hat Lionardo unter allen Künstlern den stärksten Anteil. Michelangelo hat oft ausgesprochen, daß nur die Plastik seine Seele ganz erfüllte. Lionardo würde nicht zu sagen gewußt haben, zu welcher der drei Künste es ihm am meisten hinzöge. Für ihn war die Kunst ein Ganzes, und in jeder ihrer Arten ging er jeder Aufgabe nach, wann und solange ihn sein Geist dazu antrieb. Denn ihn reizte diese Arbeit nur als Mittel der Erkenntnis. Er nennt geradezu die Zeichnung die Mutter des ersten nie fehlenden Erkennens, die Erzieherin aller Wissenschaften. So lebte er ganz in seinen Entwürfen und Skizzen. Die Ausführung überließ er anderen. Seine Zeitgenossen haben das oft beklagt, und wir möchten es anders wünschen. Aber es ist nicht anders, und auch in der Malerei geben seine wenigen vorhandenen Bilder nur einen kleinen Teil dessen, was er wirklich geleistet und bedeutet hat. Und an diesen wenigen ist wieder nur der kleinste Teil eigenhändige Arbeit. Die Monna Lisa ist ein beglaubigtes und durchaus eigenhändiges Hauptwerk, wohl das herrlichste unter allen weiblichen Bildnissen, die wir kennen, und jedenfalls das merkwürdigste und künstlerisch interessanteste. Vier Jahre, so erzählt Vasari, hätte Lionardo an diesem Porträt der Madonna Lisa, der dritten Frau des Francesco del Giocondo in Florenz, gemalt, und das Leben hätte er dadurch in ihre weichen Züge gebracht, daß er sie nach seiner Art während der Sitzungen durch Musik und spaßige Unterhaltung hätte zerstreuen lassen. Die Dolomitenberge der Landschaft sind lombardisch, des Künstlers Aufenthalt wechselte in diesen unruhigen Jahren zwischen Mailand und Florenz. Die Arbeit mag oft unterbrochen worden, und sie wird um 1506 fertig gewesen sein. Lionardo hat kein Bravourstück geben wollen, nichts Prächtiges, nur die natürliche Erscheinung eines passiv gestimmten, keineswegs bedeutenden Menschen, voller Milde und Behagen. Der Ausdruck ist nicht gemütstief, nur freundlich, nicht einmal angenehm; ältere Beobachter haben in dem Gesicht etwas von einer Katze finden wollen. Die Kleidung ist überaus einfach, ganz ohne Schmuckstücke. Das Körperliche soll allein wirken. Monna Lisa sitzt auf einem Lehnstuhl, aber nicht, wie man früher gewöhnlich angenommen hat, in der offenen Landschaft, sondern vor einer Brüstungsmauer, auf der man noch links und rechts deutlich die Postamente von einfassenden Säulen sieht. Der Fensterausschnitt des Frührenaissanceporträts ist also hier erweitert, der Innenraum des Zimmers bloß angedeutet. Die seidenen Ärmel ruhen auf den Seitenlehnen des Sessels, sie endigen wie in einer lebendigen Agraffe in den wunderbar gemalten, übereinander gelegten Händen mit den ringlosen Fingern. Das sind sprechende Hände. Auf ihnen hat sich auch noch der warme Fleischton erhalten, der im Gesicht fast verschwunden ist. Dieses, mit der überhöhten Stirn, hat den Hauptakzent. Die Augenbrauen sind nach der Unsitte des damaligen Toilettengeschmacks ausgerissen. Wie seltsam das den Ausdruck beeinträchtigt hat, darauf kann jeder leicht mit einigen Strichen die Probe machen. Der malerische Vortrag dieses Bildes hat das Duftige, das *sfumato*, was Lionardos große Erfindung ist. So weich wie die Formen in der Luft stehen, so sanft und harmonisch stehen die Farben zueinander, das grüne Kleid mit den gelben Ärmeln und die grünblaue, frische, feuchte, wolkige Landschaft, deren Weichheit zugleich dazu dient, die Figur plastisch zu verstärken. Kein gemaltes Bild Lionardos gibt uns so sehr den Inbegriff seines Könnens. Das empfanden schon seine Zeitgenossen. Er selbst mußte sein Meisterwerk später aus dem Privatbesitz zurückkaufen, für König Franz I., der ungefähr 45000 Franken dafür bezahlte.

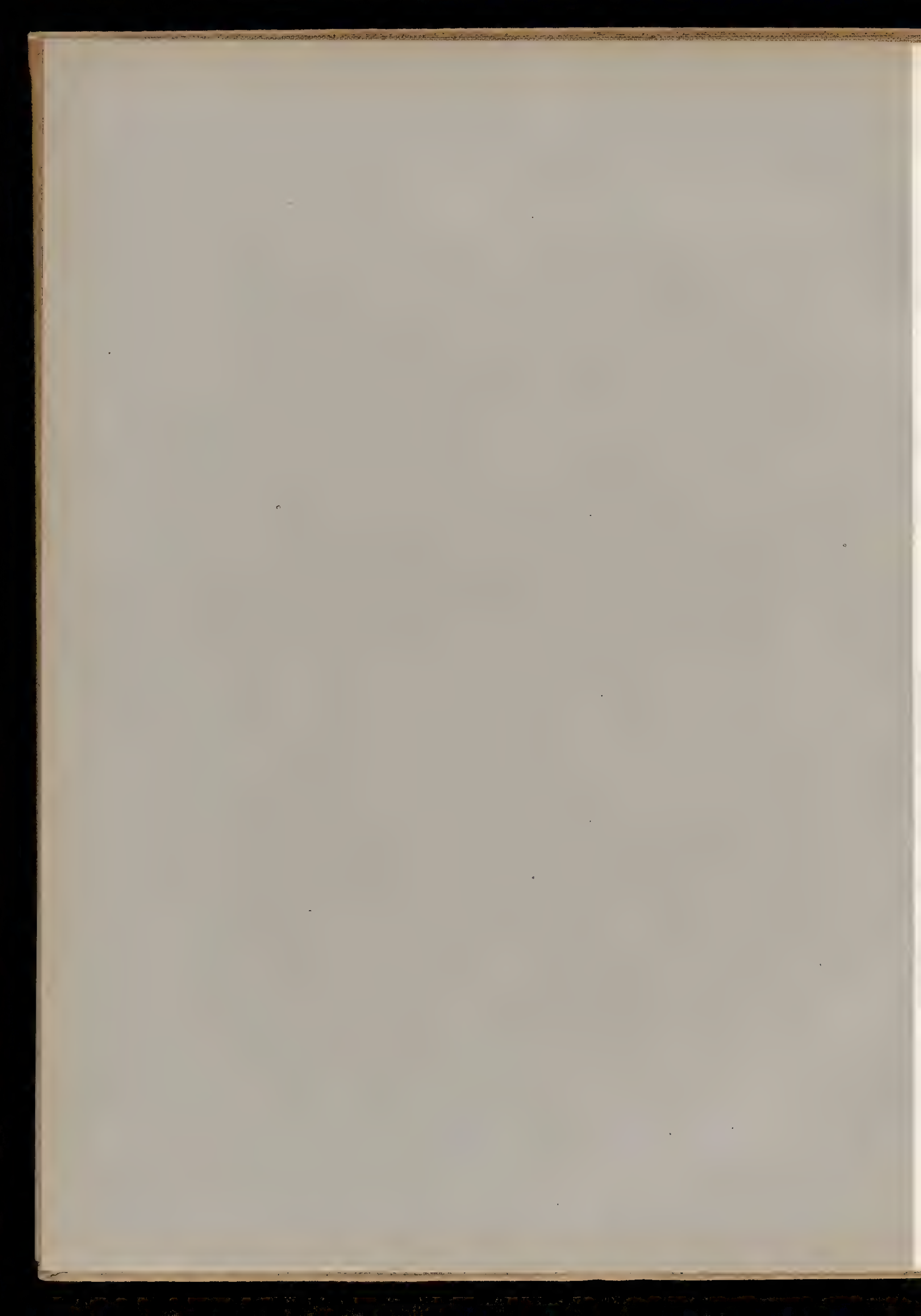
A. Philippi

* * *

Seit Ende des 18. Jahrhunderts war Lionardos Monna Lisa eine Hauptzierde des Louvre-Museums, die stets umlagerte Perle des Salon carré. Nun ist am 21. August dieses Jahres 1911 auf eine bisher unerklärliche Weise die Monna Lisa dem Louvre geraubt worden. Durch einen schönen Zufall können wir aber heute in den Galerien Europas eine eben fertiggestellte getreue Reproduktion des verschwundenen Schatzes darbieten: wenige Wochen vor dem Raube nämlich hatten wir das Original im Louvre farbenphotographisch für die Galerien Europas aufnehmen lassen.







Antonio Allegri gen. Correggio

(um 1494—1554)

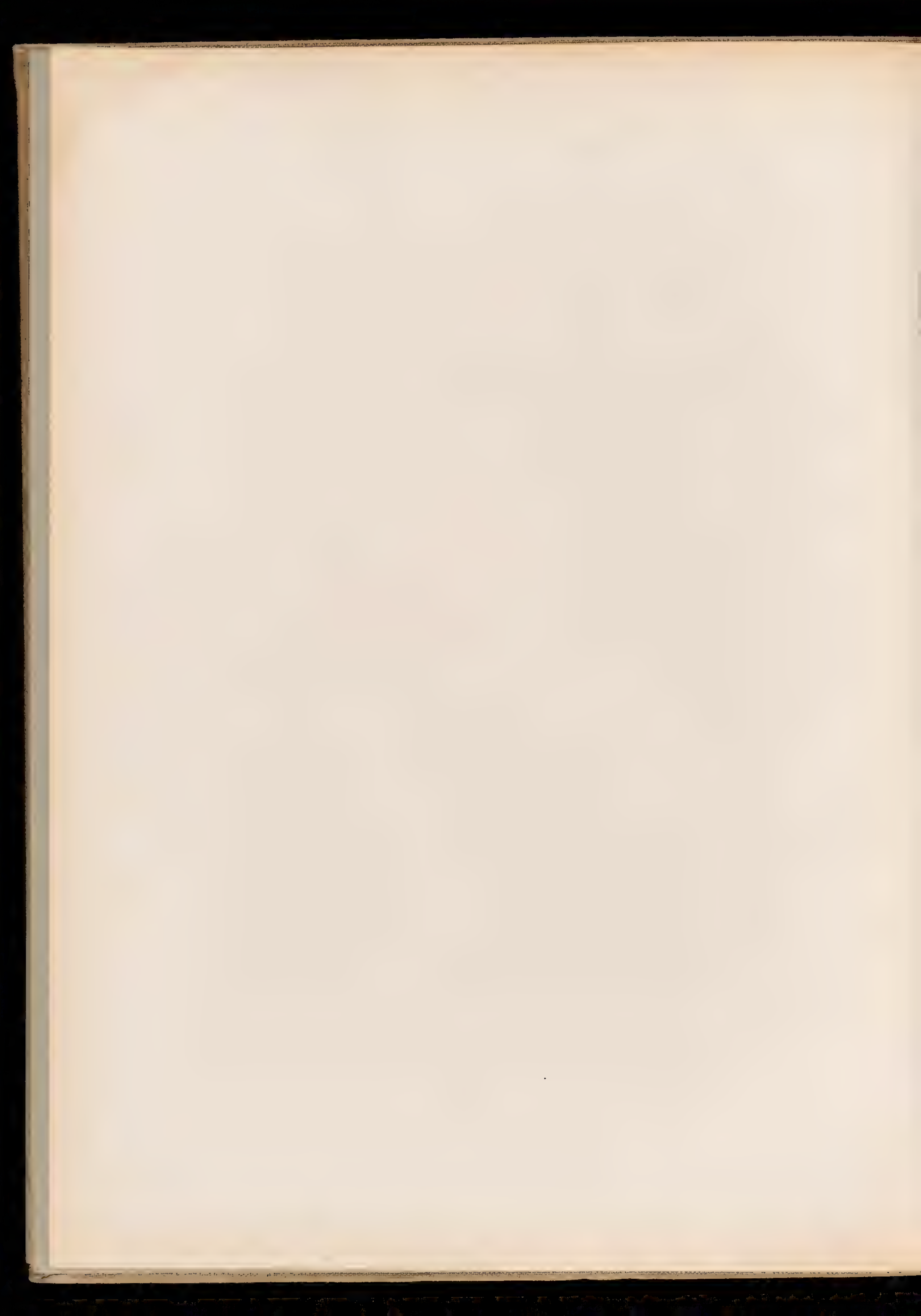
Jupiter und Jo

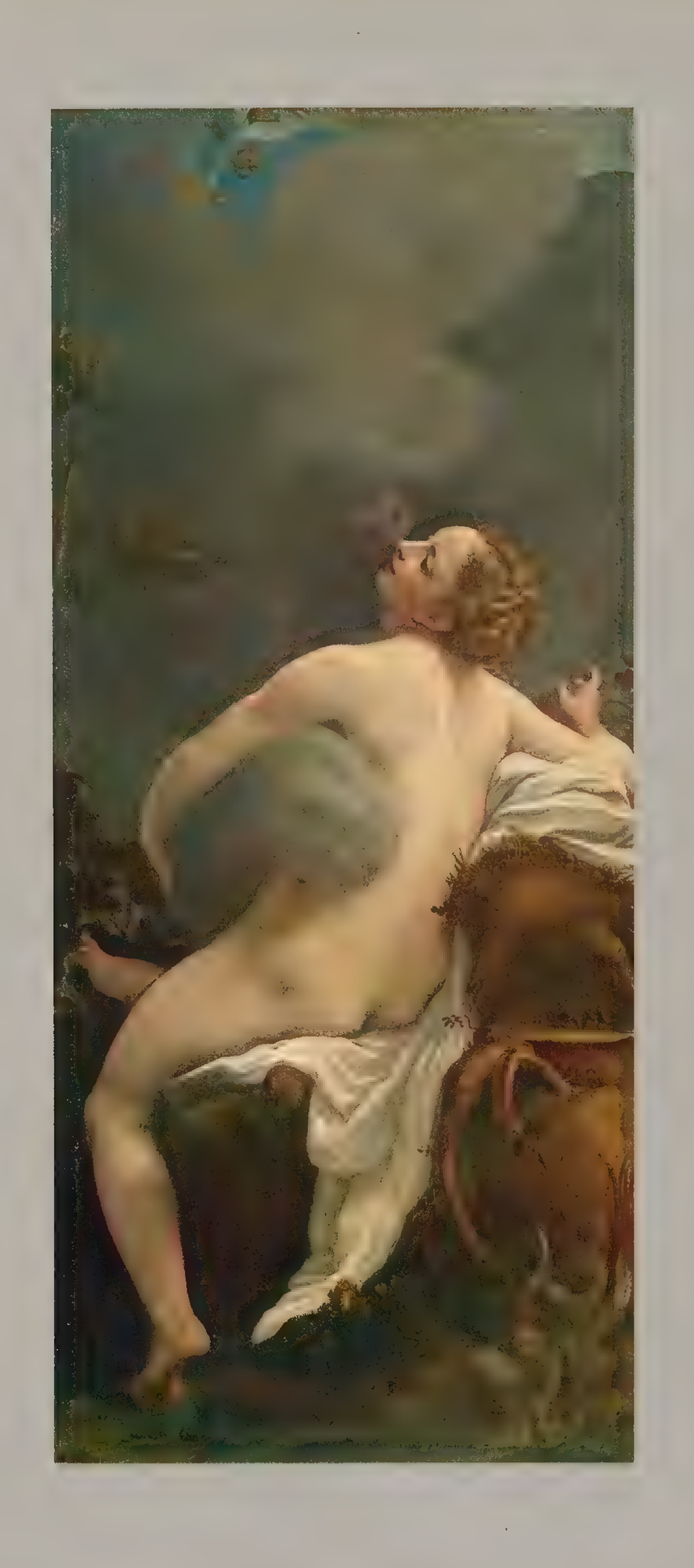
Leinwand; 163×74 cm

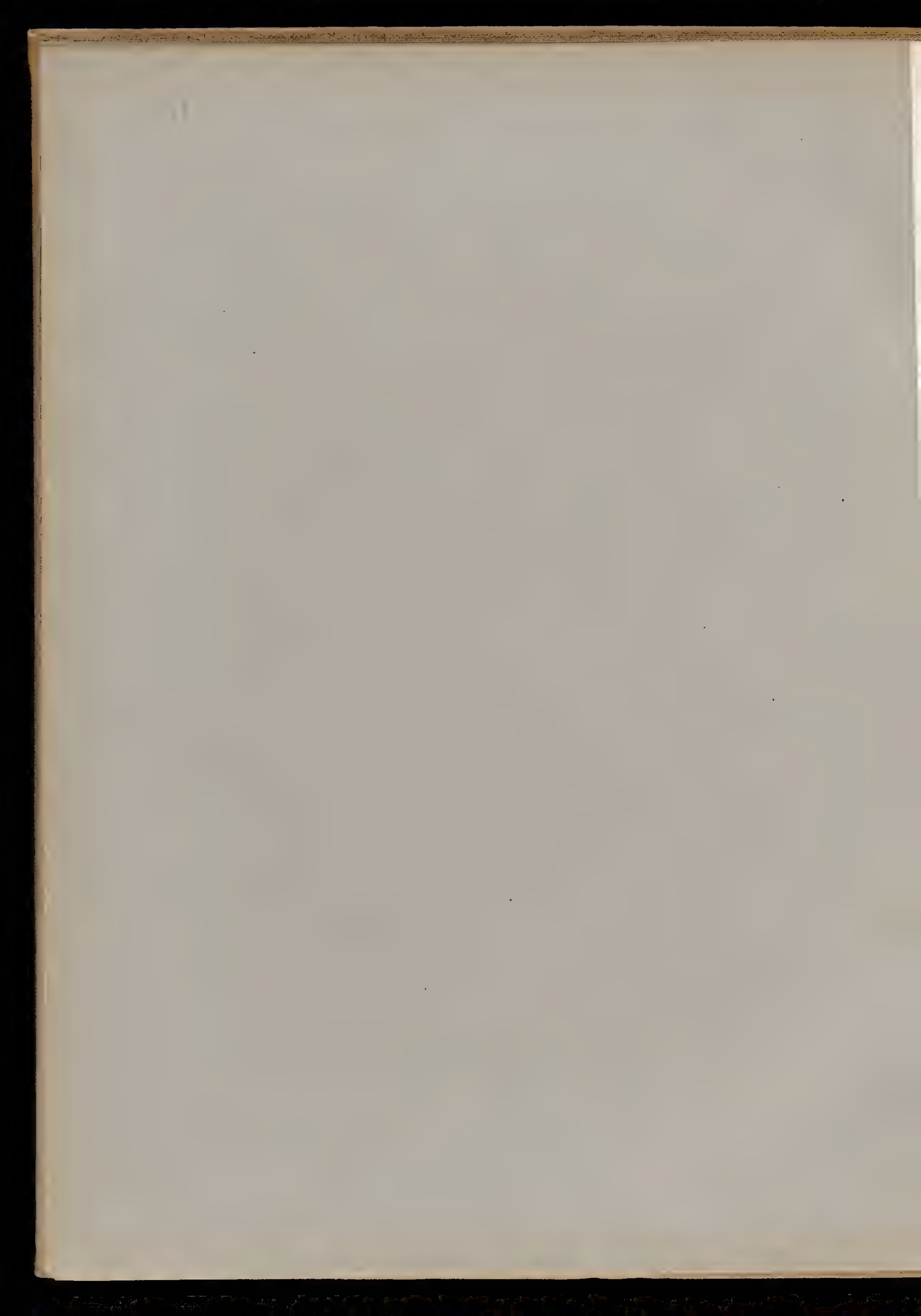
Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie

Die Kunst des sechzehnten Jahrhunderts hatte unter anderem zwei höchst wichtige Aufgaben zu leisten: die Entdeckung des vollendeten Helldunkels und die der vollen, freien Beweglichkeit der Gestalten. Von den großen Meistern der italienischen Renaissance hat kaum ein anderer beide Aufgaben zugleich so zu lösen gewußt, wie Correggio, der freilich einer der jüngsten von ihnen ist. Im Helldunkel, das heißt: in der Modellierung der Körper mit Licht und Schatten, hat er eine Weichheit erreicht, wie sie vor ihm kaum geahnt worden war; das Ziel, das sich hier die Meister der früheren Generation mit keinem Geringeren als Lionardo an der Spitze gesetzt hatten, hat er mit leichter Mühe errungen, mit zarten, weichen Tönen modelliert er das Nackte an seinen Gestalten, die den Eindruck voller Körperlichkeit machen. Damit vereinigt er eine Freiheit in der Bewegung seiner Figuren, wie sie vor ihm kaum noch dagewesen war, und zugleich wird die Bewegung als wichtigstes Mittel des Ausdrucks angewendet. Mit diesen beiden Errungenschaften steht Correggio der Barockkunst am nächsten: für die Malerei des siebzehnten Jahrhunderts schafft er damit die wichtigsten Vorbedingungen, und es ist daher kein Wunder, daß seine Kunst den Carracci das bedeutendste Vorbild gewesen ist. In den mythologischen Bildern aus Correggios letzter Schaffenszeit kommen diese Seiten seiner Kunst zum vollsten Ausdruck. Unter ihnen ist das berühmte Gemälde der Wiener kaiserlichen Galerie, das Jo von Jupiter in Gestalt einer Wolke umarmt vorstellt, vielleicht das vorzüglichste Beispiel. Die hingebungsvolle Bewegung des Weibes ist nie vollendeter geschildert worden, als in dieser weichen, üppigen Gestalt, die trotzdem durch den Adel der Kunst etwas Keusches behält. Dabei ist die Auffassung höchst poetisch, bewundernswürdig auch die Art, wie die Gestalt Jupiters, aus Wolken gebildet, den herrlichen Körper umfängt. Auch das Landschaftliche ist von größtem Reiz. — Über die Schicksale des Bildes haben wir die erste Nachricht aus der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. Damals besaß es der Mailänder Bildhauer Leone Leoni, der es mit einem anderen berühmten Gemälde Correggios, der „Danae“, die sich jetzt in der Villa Borghese befindet, von seinem Sohne Pompeo aus Spanien erhalten hatte. Aus dem Besitze der Leoni erwarb es Rudolf II. und seit dieser Zeit ist das Bild in kaiserlichem Besitze. Eine vorzügliche Kopie, die lange Zeit für echt gehalten worden ist, besitzt davon das Berliner Museum; sie stammt vielleicht auch schon aus der Sammlung Rudolfs II., kam im siebzehnten Jahrhundert in den Besitz der Königin Christine von Schweden und 1722 in den des Regenten Philipp von Orléans, dessen Sohn Ludwig an dem, wie ihm schien, obszönen Gegenstande Anstand nahm und aus dem Bilde den Kopf der Jo herausschnitt, der später in glücklicher Weise von dem Correggio in seiner malerischen Empfindung nahestehenden französischen Künstler Prudhon ersetzt wurde. So schlimme Schicksale hat das Original nicht zu erdulden gehabt. Freilich ist auch an ihm die Zeit nicht spurlos vorübergegangen; aber trotz mancher Beschädigungen ist es das hinreißende Kunstwerk geblieben, als das es der große Meister geschaffen hat.

Gustav Glück







Diego Velazquez

(1599—1660)

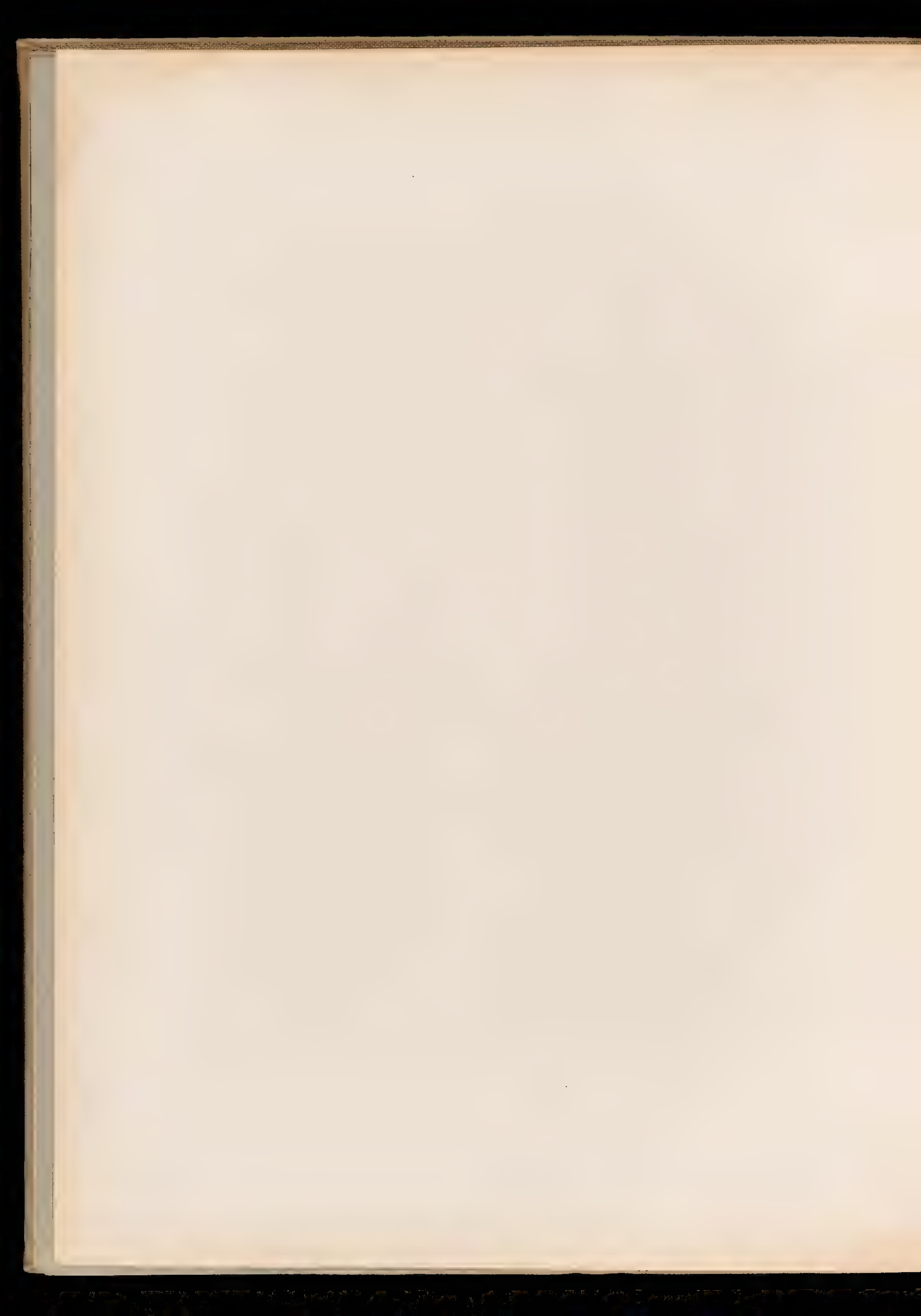
Bildnis des Infanten Philipp Prosper

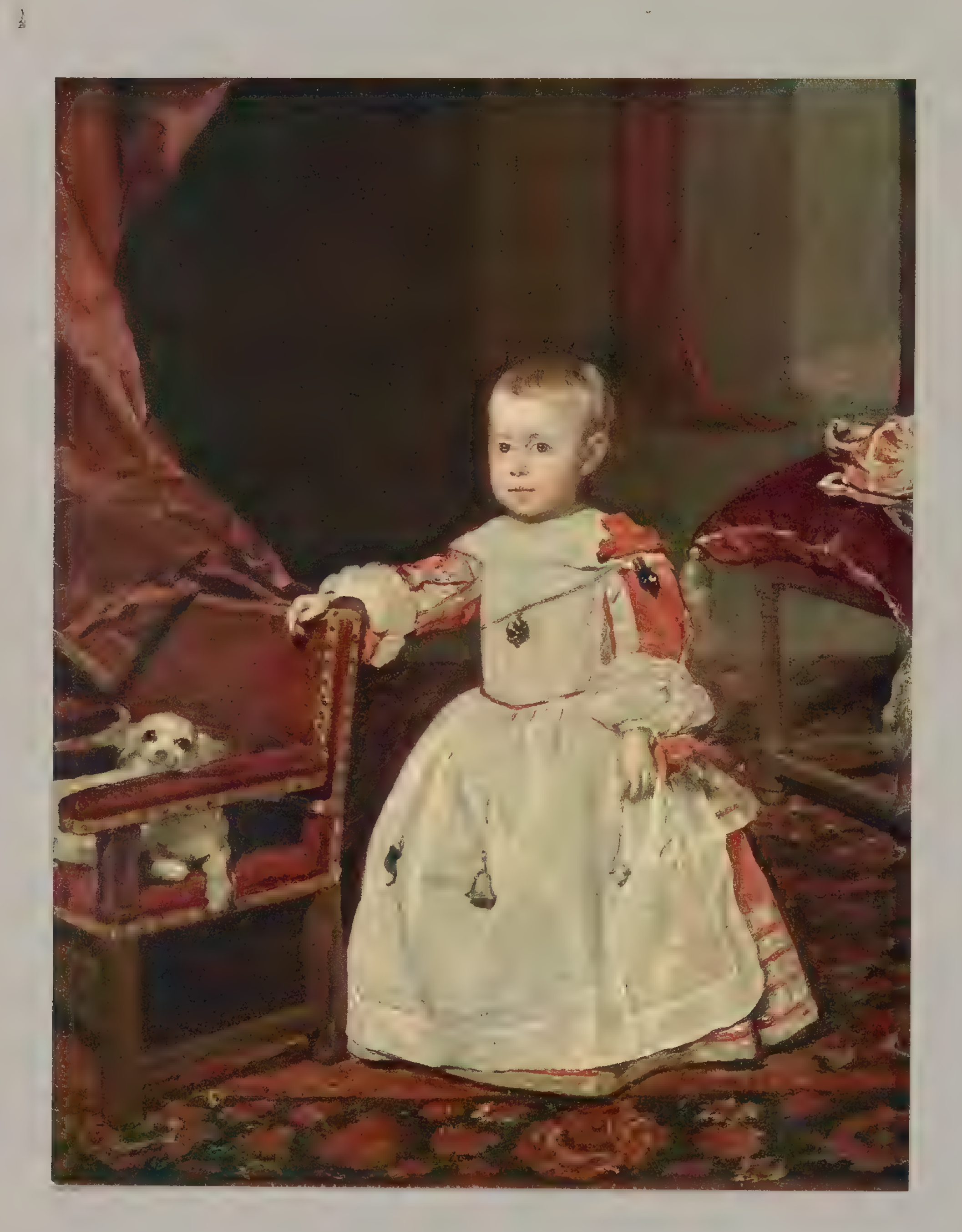
Leinwand; 128×99 cm

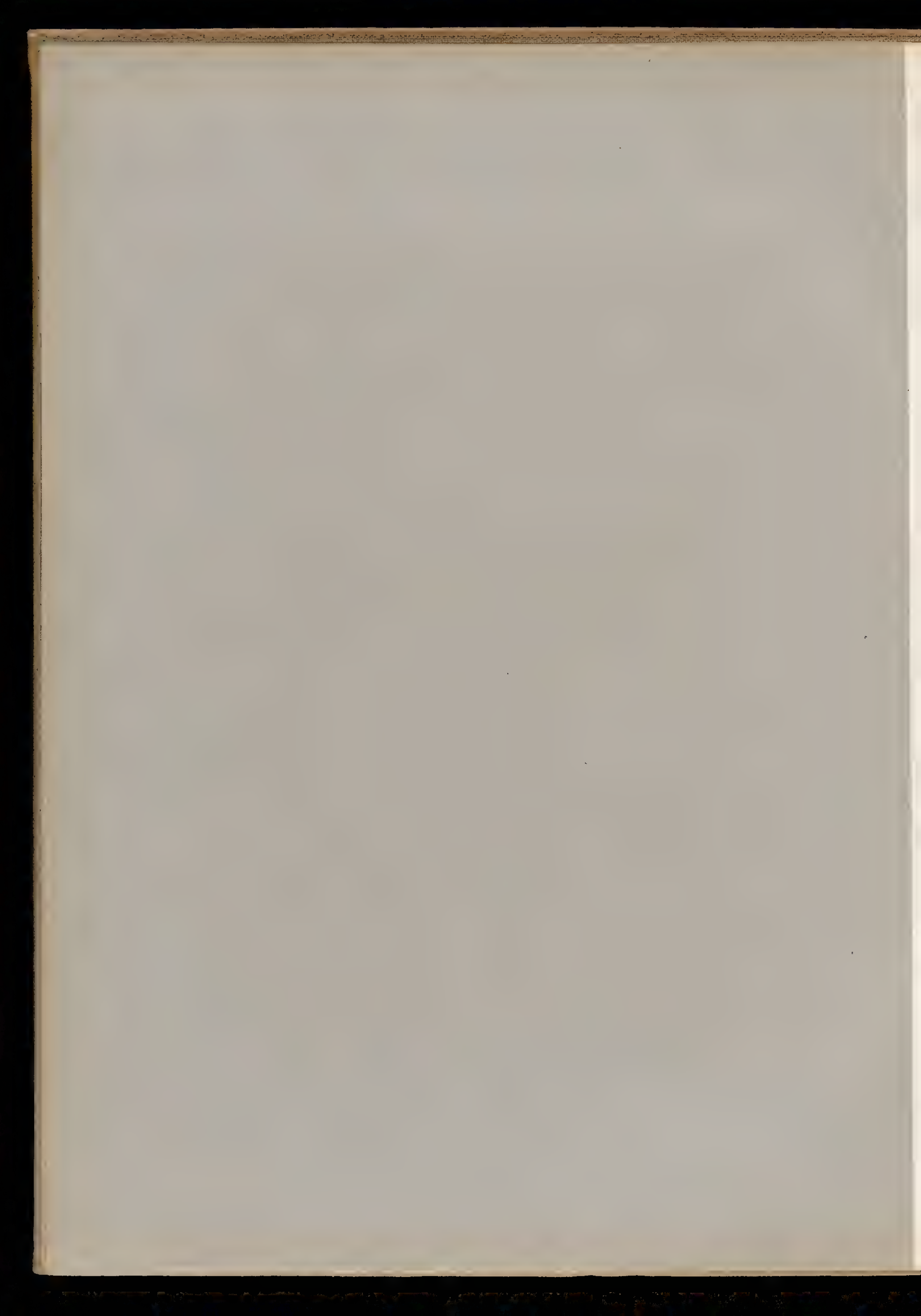
Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie

Die Geschichte des Kinderbildnisses beginnt in der Zeit, da in den diplomatischen Verhandlungen der europäischen Fürstenhöfe das Kind von frühester Jugend an eine wichtige Rolle spielt und da in fast allen Verträgen von geplanten Heiratsverbindungen unmündiger Kinder die Rede ist. Es ist sicherlich kein Zufall, daß die frühesten gemalten Kinderporträte, die uns heute noch erhalten sind, gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts an europäischen Höfen entstanden sind: das entzückende Bildnis eines frühverstorbenen Söhnchens König Karls VIII. von Frankreich von der Hand des „Meisters von Moulins" und die künstlerisch viel weniger wertvollen, zu einem Diptychon vereinigten Bildnisse des jungen Philipp des Schönen und seiner Schwester Margarete von Österreich. Seit dieser Zeit ist das Kinderbildnis an den europäischen Höfen keine Seltenheit mehr, und im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts haben auch schon Privatpersonen ihre Kinder malen lassen. Die herrlichsten Leistungen auf diesem Gebiete bringt uns aber das siebzehnte Jahrhundert: Rubens und besonders Van Dyck haben hier im Norden das Schönste geschaffen, das Größte aber, was auf diesem Felde zu leisten möglich war, haben wir doch dem großen Spanier Diego Velazquez zu danken. Ein unvergleichlicher Schatz ist das halbe Dutzend von Kinderbildnissen, das die Wiener Kaiserliche Galerie von Velazquez' Hand und aus seiner Werkstatt besitzt und das wir wahrscheinlich den im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts wiederholt geführten Verhandlungen über Heiratsverbindungen zwischen dem österreichischen und dem spanischen Hofe zu danken haben. Unter diesen Stücken sind wohl ohne Zweifel die hervorragendsten die beiden Bildnisse der Kinder Philipps IV., des Infanten Philipp Prosper im Alter von kaum zwei Jahren und der Infantin Margarete Theresia im Alter von etwa drei Jahren. Das hier wiedergegebene Porträt des Prinzen Philipp Prosper stellt ein zartes blasses Knäblein vor, mit kränklichen Gesichtszügen und wenig blondem Haar. Es trägt ein hellrosafarbenes Kleidchen, darauf eine weiße Schürze, an deren Gürtelband verschiedenes Kinderspielzeug hängt. Das eine von den kränklich weißen Händchen liegt auf der Schürze, das andere stützt sich auf einen dunkelrot bezogenen Kindersessel, worauf ein weißes Hündchen liegt. Außer diesem Hündchen, das für sich allein ein Wunderwerk der Malerei ist, der Schürze und dem Hemdchen mit seinen Manschetten ist alles auf diesem unvergleichlichen Bilde rot: diese Farbe wird von einem zarten weißlichen Hellrosa variiert bis zum tief gesättigten Dunkelrot. Es gibt wenige Bilder, auf denen so viele verschiedene Abstufungen von Rot vorkommen, wie auf diesem. Auf einen solchen warmen Hintergrund hat der Maler den blassen Kopf des Prinzen zu setzen gewagt, ein Wagnis, das ihm nicht leicht ein moderner Künstler nachmachen wird. Trotzdem wirkt das Knäblein nicht kränker, als es war, ja vielleicht weniger krank. Wir hören von ihm, daß es ein ängstliches, epileptisches Kind war, von zarter Konstitution, trägen Bewegungen, mit blassen Zügen, großem Kopf und wenig Kraft in den Knien. Das zarte Pflänzchen ist bald verwelkt: seine Geburt, die kein geringerer als Calderon durch eine Dichtung gefeiert hat, fällt auf den 28. Dezember des Jahres 1657, nicht ganz vier Jahre alt ist er — am 1. November 1661 — verschieden.

Gustav Glück







Rembrandt Harmensz. van Rijn

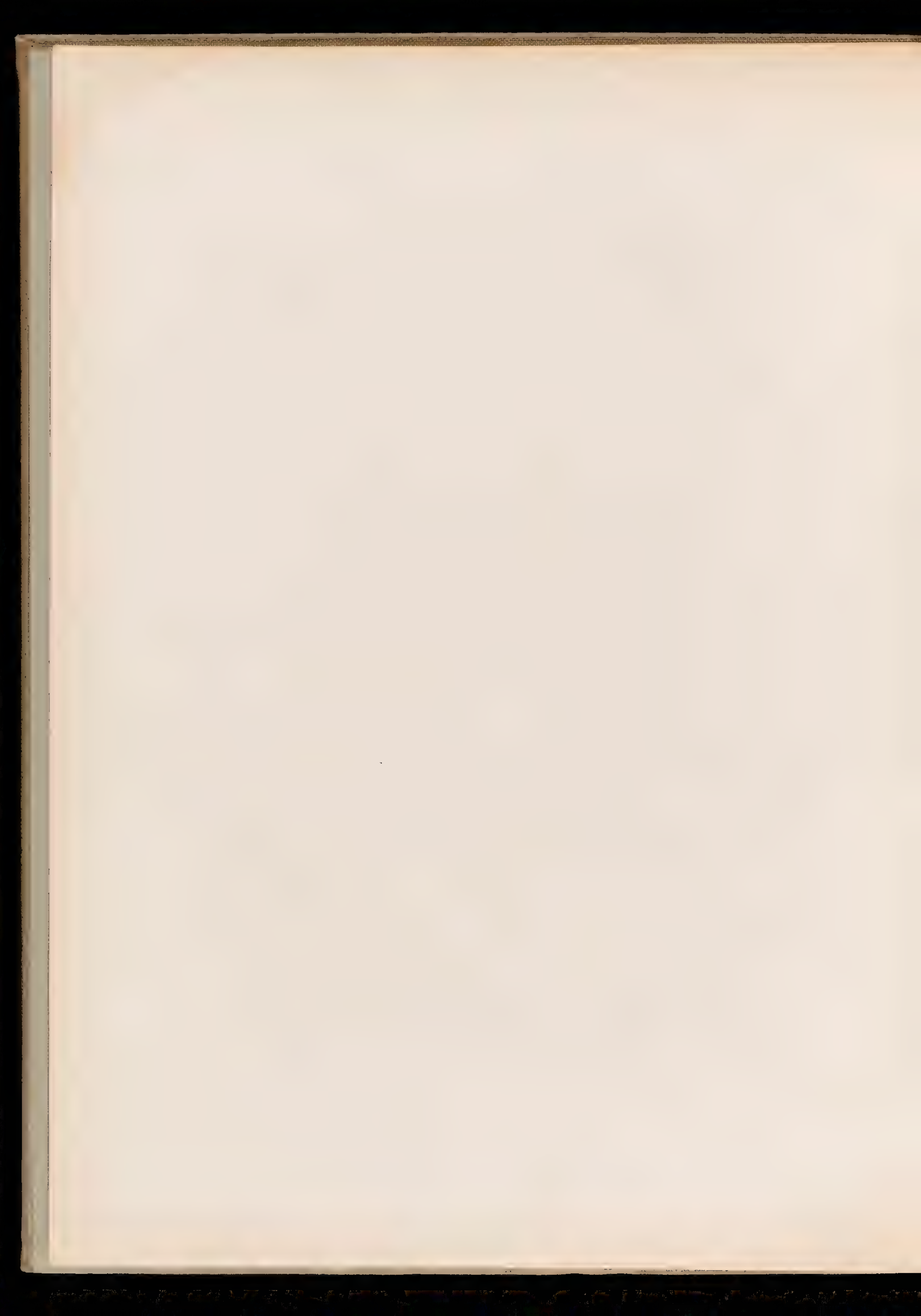
(1606—1609)

Bildnis der Mutter des Künstlers

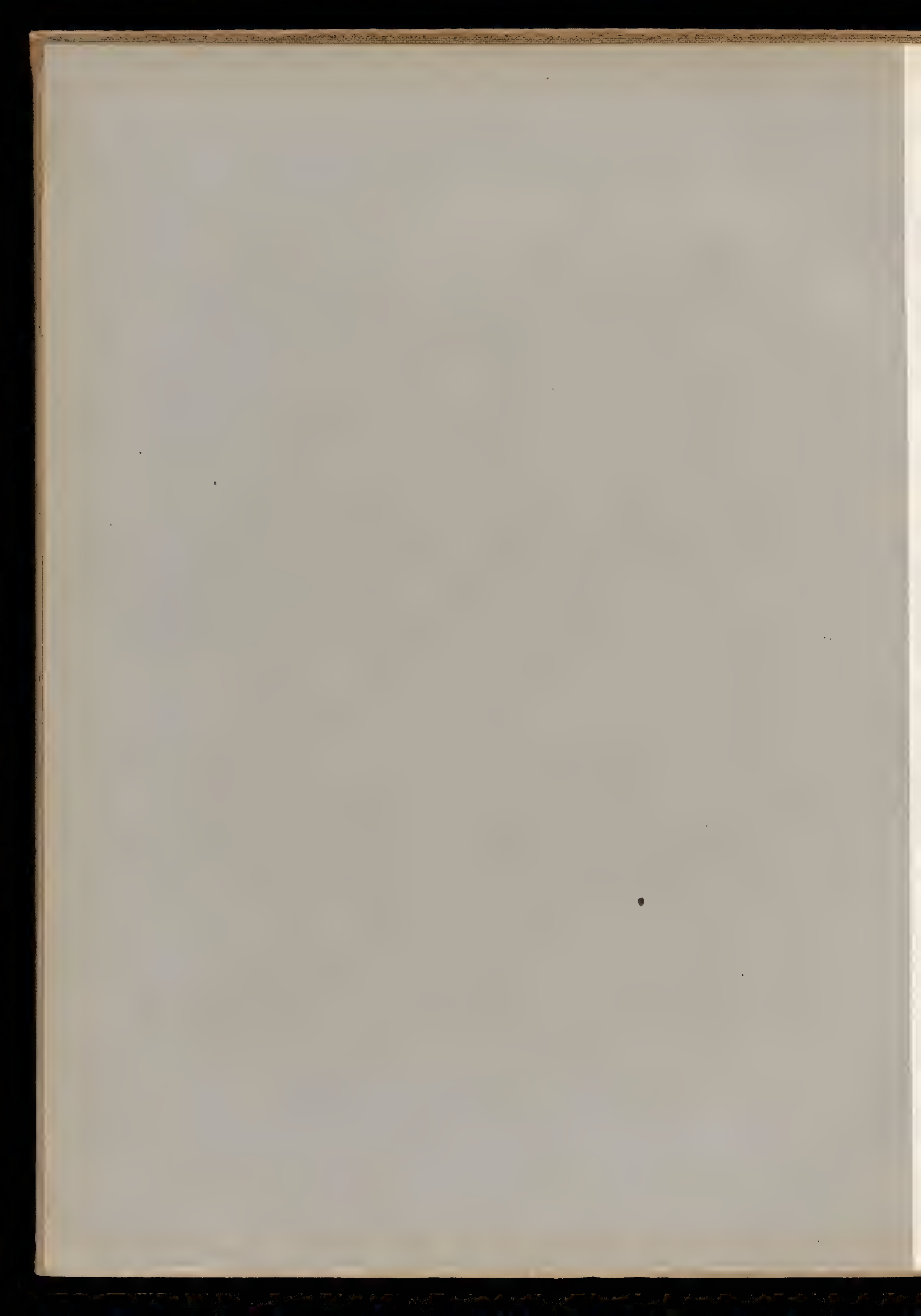
Holz; oval; 80×62 cm

Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie

In Rembrandts frühen Bildern und Radierungen begegnet uns das Modell einer alten Frau, das nicht selten als Gegenstück zu dem Bilde eines alten Mannes auftritt und auch von anderen Künstlern, die Rembrandt in seiner Jugend nahe gestanden haben, wie Gerard Dou, gemalt worden ist. Dieses Paar hält man für Rembrandts Eltern, wenn auch für diese Annahme ein voller Beweis noch fehlt. Dieselbe alte Frau sehen wir dargestellt in einem hervorragenden Gemälde der Kaiserlichen Galerie zu Wien, das jedoch nicht mehr den Charakter eines Jugendwerkes hat, sondern den Meister auf der vollen Höhe seines Könnens zeigt. Es ist 1639 entstanden. Hier macht die ungewöhnliche Sorgfalt und Liebe der Ausführung die Annahme wahrscheinlich, der Künstler habe seine alte Mutter dargestellt. Die runzlige Haut des Greisenalters ist in der Malerei nie vollendeter geschildert worden als in diesem Bilde. Es liegt hier einer von den Fällen vor, wo ein ganz großer Künstler in einem Werke nach einer bestimmten Richtung hin mehr erreicht hat als die Spezialisten des Faches. Der Maler der Runzeln und der Falten, der Hamburger Baltasar Denner, ist nie der Vollendung dieses Bildes auch nur nahe gekommen. Dabei sehen wir ganz ab von dem herrlichen Goldton, der die ganze Gestalt umgibt, ein Ton, der nur Rembrandt selbst eigen ist. Wie einheitlich macht dieser Ton die malerische Wirkung des Bildes! Gustav Glück







Tiziano Vecellio

(1477?—1576)

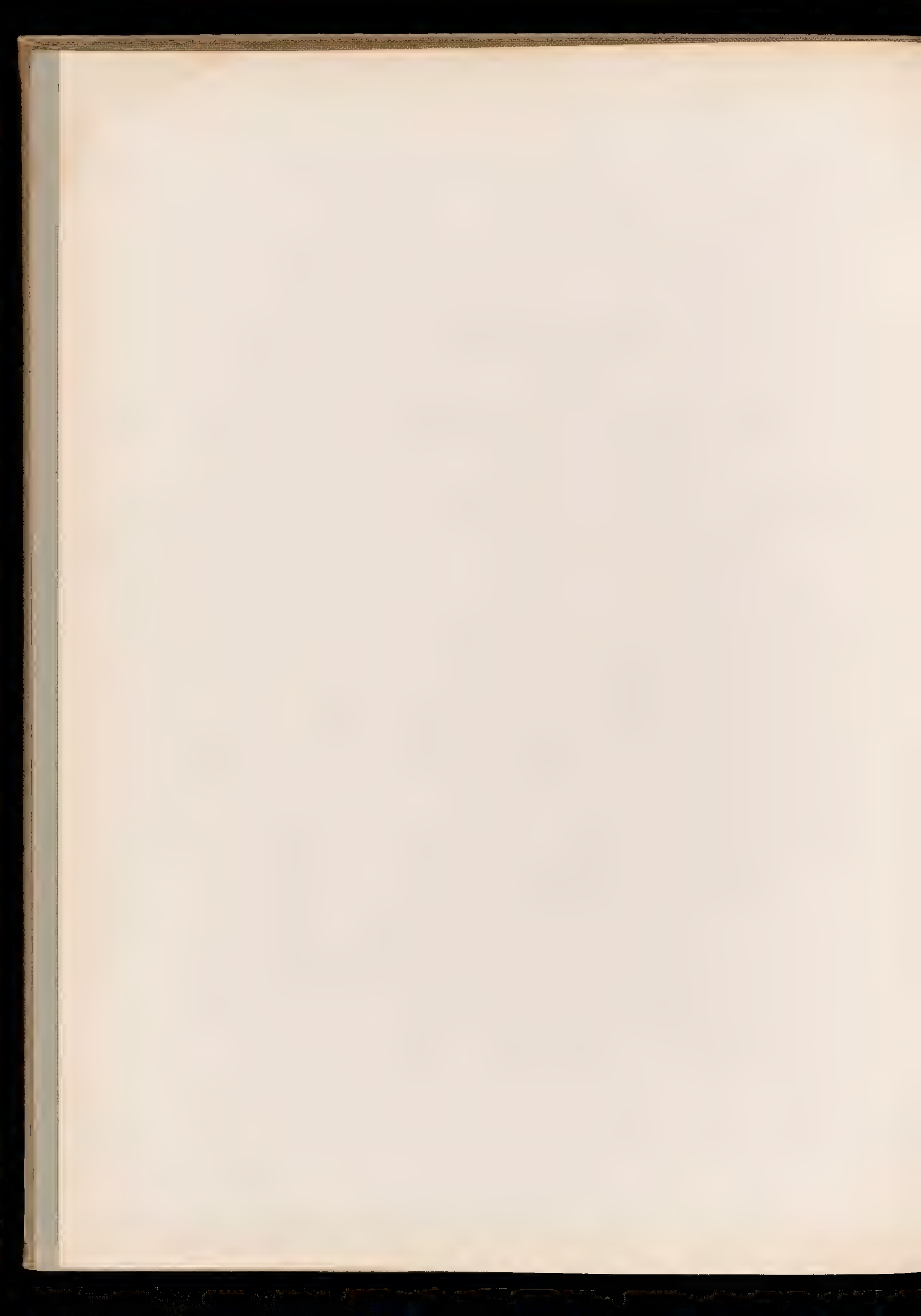
Ecce homo

Leinwand; 262×360 cm

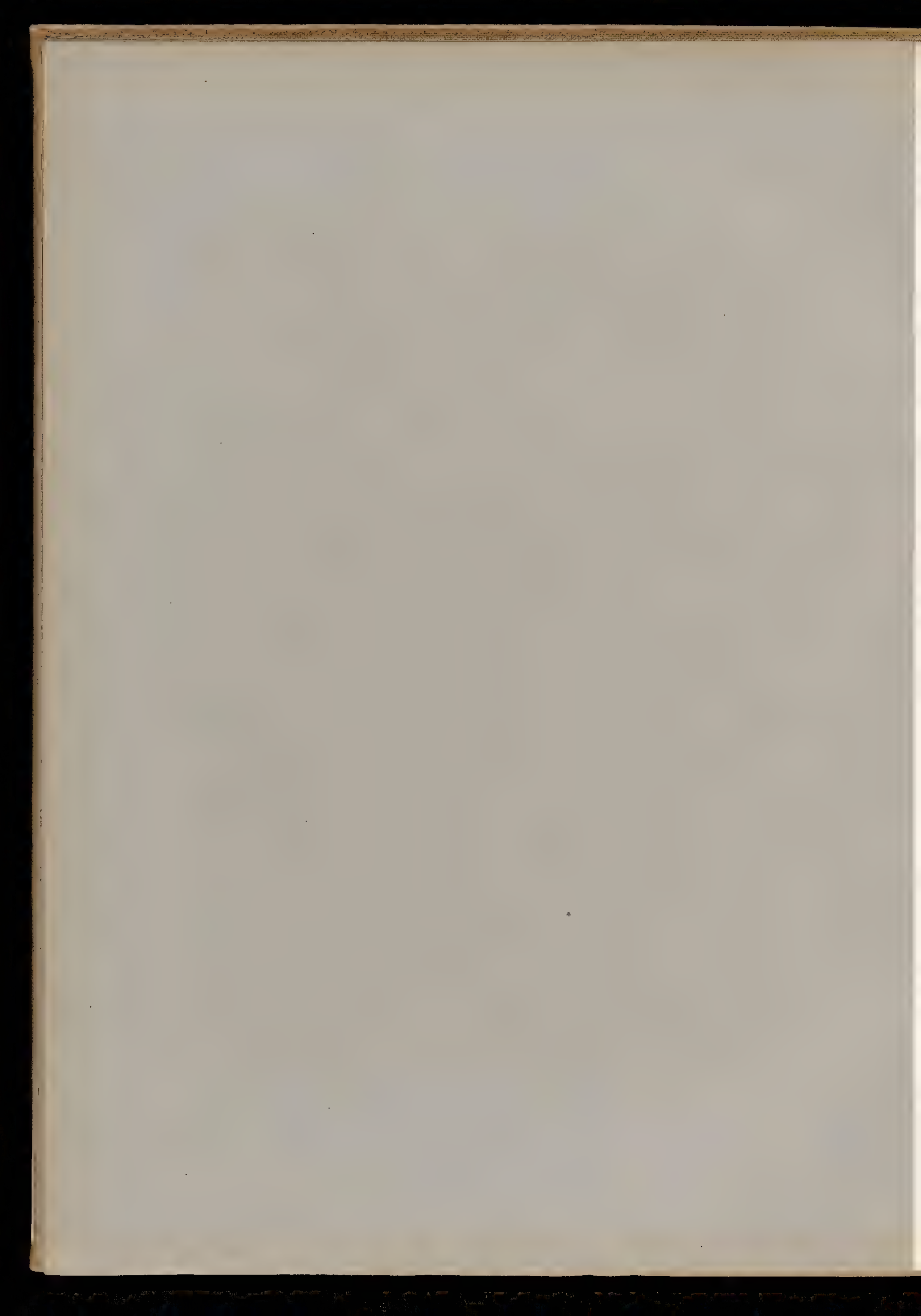
Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie

Tizian hat sein berühmtes „Ecce homo“ für die Hausandacht gemalt. Der Besteller war ein reicher niederländischer, in Venedig lebender Kaufmann, Giovanni d'Anna. Da der Vorwurf des Bildes vor und in Tizians Zeit in der italienischen Kunst höchst selten vorkommt, ja unter den Gegenständen der kirchlichen Altäre völlig fehlt, so möchten wir glauben, daß die Wahl des Gegenstandes auf Wunsch des niederländischen Auftraggebers erfolgt sei. Vielleicht können wir es als ein Glück ansehen, daß Tizian einen Vorwurf malen durfte, bei dem er gar nicht durch die Fesseln heimischer künstlerischer Überlieferung gebunden war und völlig aus Eigenem schaffen konnte; niederländische Stiche und Bilder mit diesem Gegenstande dürfte ihm entweder gar nicht oder nur flüchtig bekannt gewesen sein. Die Komposition ist höchst eigenartig. Die Hauptfigur ist ganz in die linke obere Ecke gerückt; hier erscheint vor dem Tore des Statthalterpalasts auf der höchsten Stufe einer Freitreppe, fast unbekleidet, Christus, begleitet von seinen Schergen. Vor ihm steht Pilatus in hellblauem Gewande mit gelbem Mantel und weist auf Christus hin: „Sehet, welch ein Mensch!“ Auf der Treppe drängt das Volk aufwärts, das die Kreuzigung verlangt. Während aber die niederländischen Darsteller dieses Vorwurfs sich in der Zahl des Volkes kaum genug tun können, hat sich Tizian auf zwei wild bewegte Kerle auf den obersten Stufen der Treppe und auf ein paar drohende Hände im Hintergrunde der Darstellung beschränkt. Fast den größten Teil des Bildes nehmen die kaiserlichen Trabanten, darunter mehrere zu Pferde, ein; sie stehen zwischen dem Volk und dem Beschauer, als sollte diesem der Anblick der erregten Massen erspart bleiben. Von den Feinden Christi sieht man sonst eigentlich nur einen hochgewachsenen, dicken Hohepriester in rotem Gewande mit Hermelinkragen, der in sachlicher Ruhe zu disputieren scheint. Aus malerischen Gründen hat der Künstler eine Gestalt, wohl die lieblichste des Bildes, fast in die Mitte der Komposition gerückt: eine schöne weißgekleidete junge Frau, die ihre Arme schützend auf die Schultern eines zu ihren Füßen stehenden Knaben legt. Diese Figur dient offenbar ähnlichen Zwecken, wie jene märchenhafte kleine Frauengestalt, die auf Rembrandts Nachtwache, ebenso wie hier, zwischen all den Männern erscheint: durch den Kontrast dieses leuchtenden Farbenfleckes wird die Umgebung von tiefen Farbentönen aufs wirksamste gehoben. Das malerisch höchst vollendete Werk, 1543 in Tizians reifster Zeit entstanden, blieb noch bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts in der Familie des Bestellers. Vergebens sollen dafür Heinrich III. von Frankreich 800 Dukaten und später der bekannte englische Kunstfreund Graf Arundel 7000 Pfund geboten haben. Aus der Galerie des Herzogs von Buckingham, der das Bild durch den englischen Gesandten in Venedig erwerben ließ, ist es im 17. Jahrhundert in die kaiserliche Sammlung gekommen.

Gustav Glück







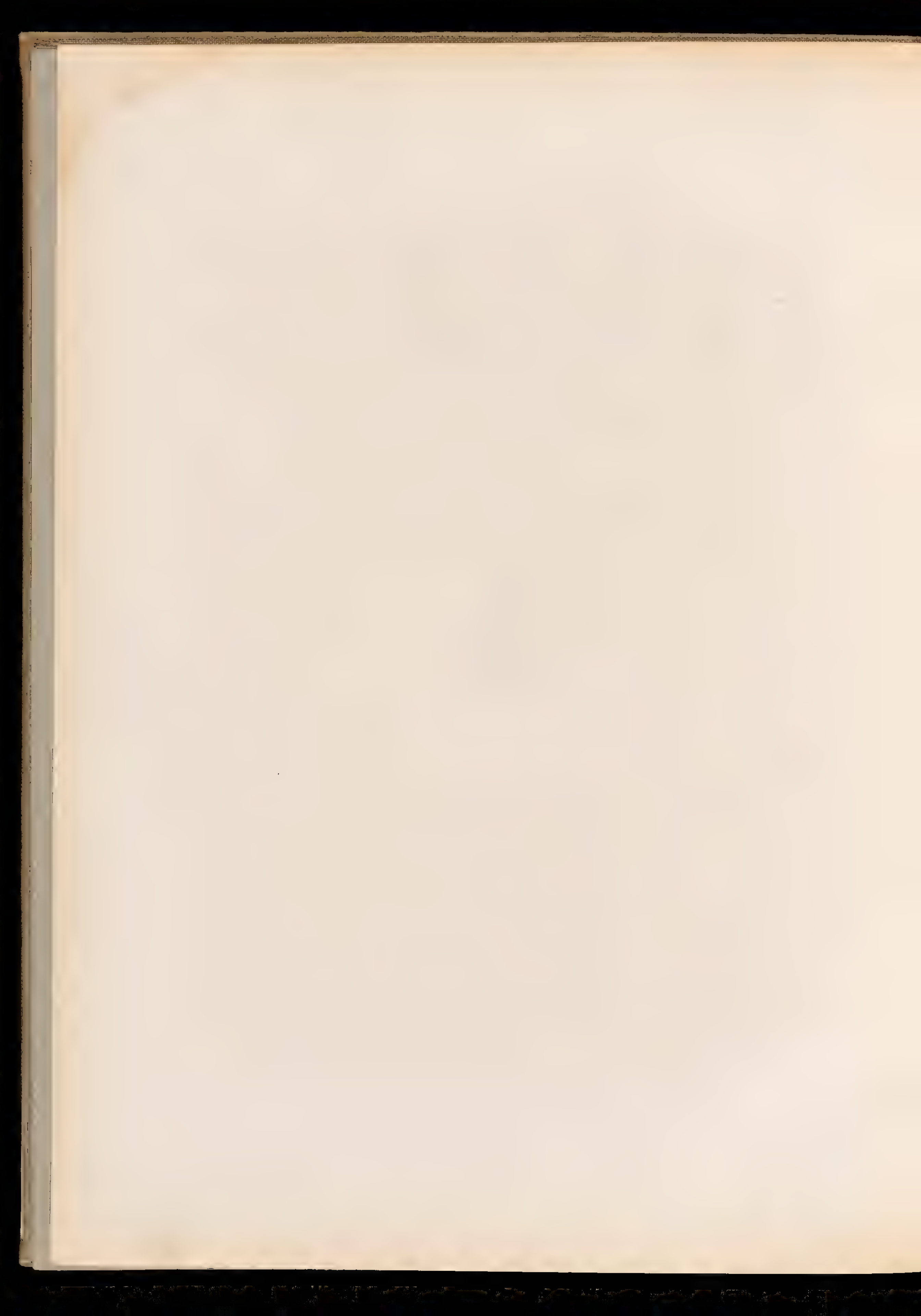
DIE GALERIEN EUROPAS

VI. BAND 1911 / HEFT 9

FARBIGE REPRODUKTIONEN:

Holbein d. J., Bildnis der Königin von England Jane Seymour / Gerard David (?), Christi Geburt / Balthasar Denner, Eine alte Frau / Balthasar Denner, Ein alter Mann / Tiepolo, Hl. Katharina von Siena





Hans Holbein d. J.

(1497—1543)

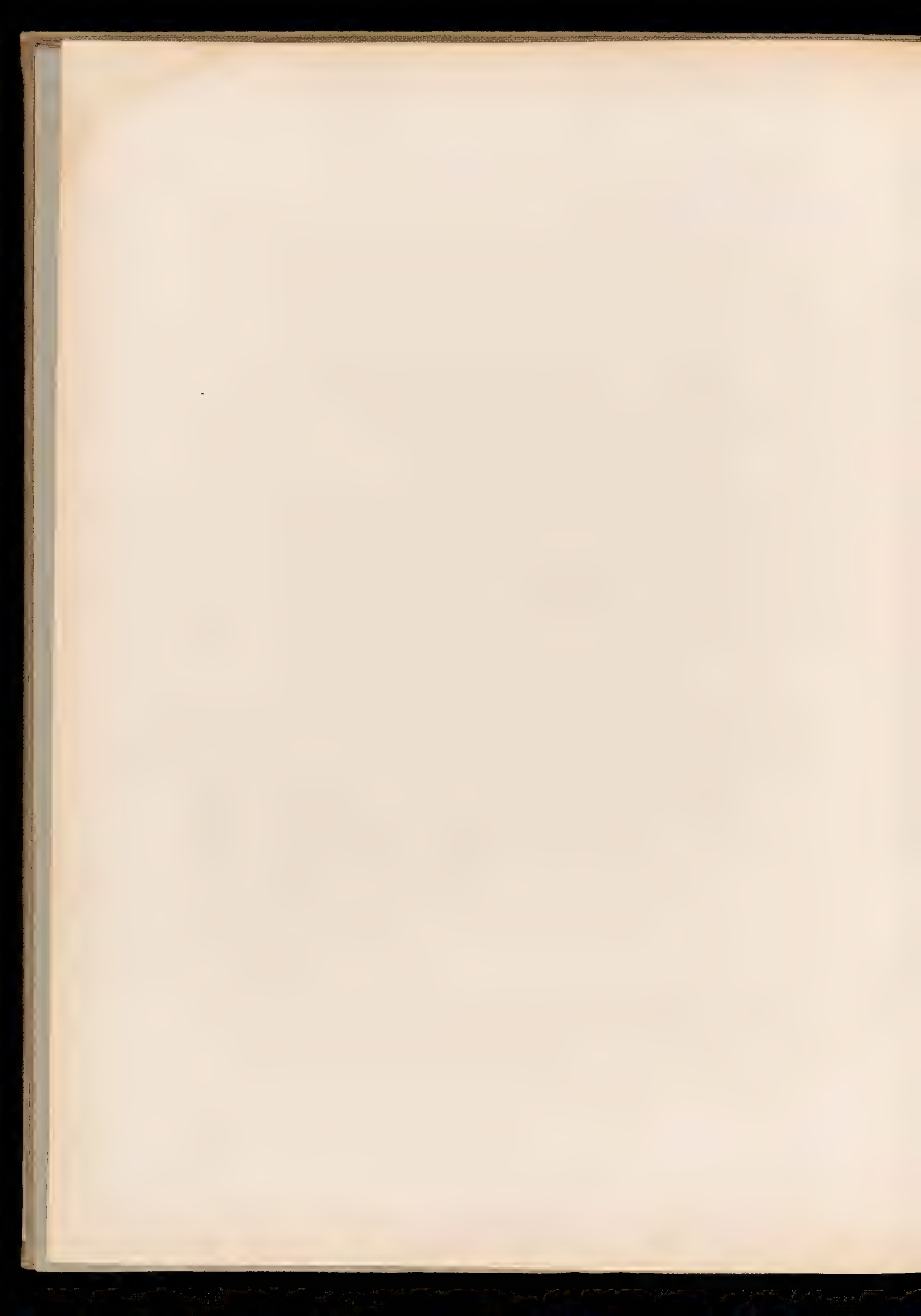
Bildnis der Königin von England Jane Seymour

Holz; 65×48 cm

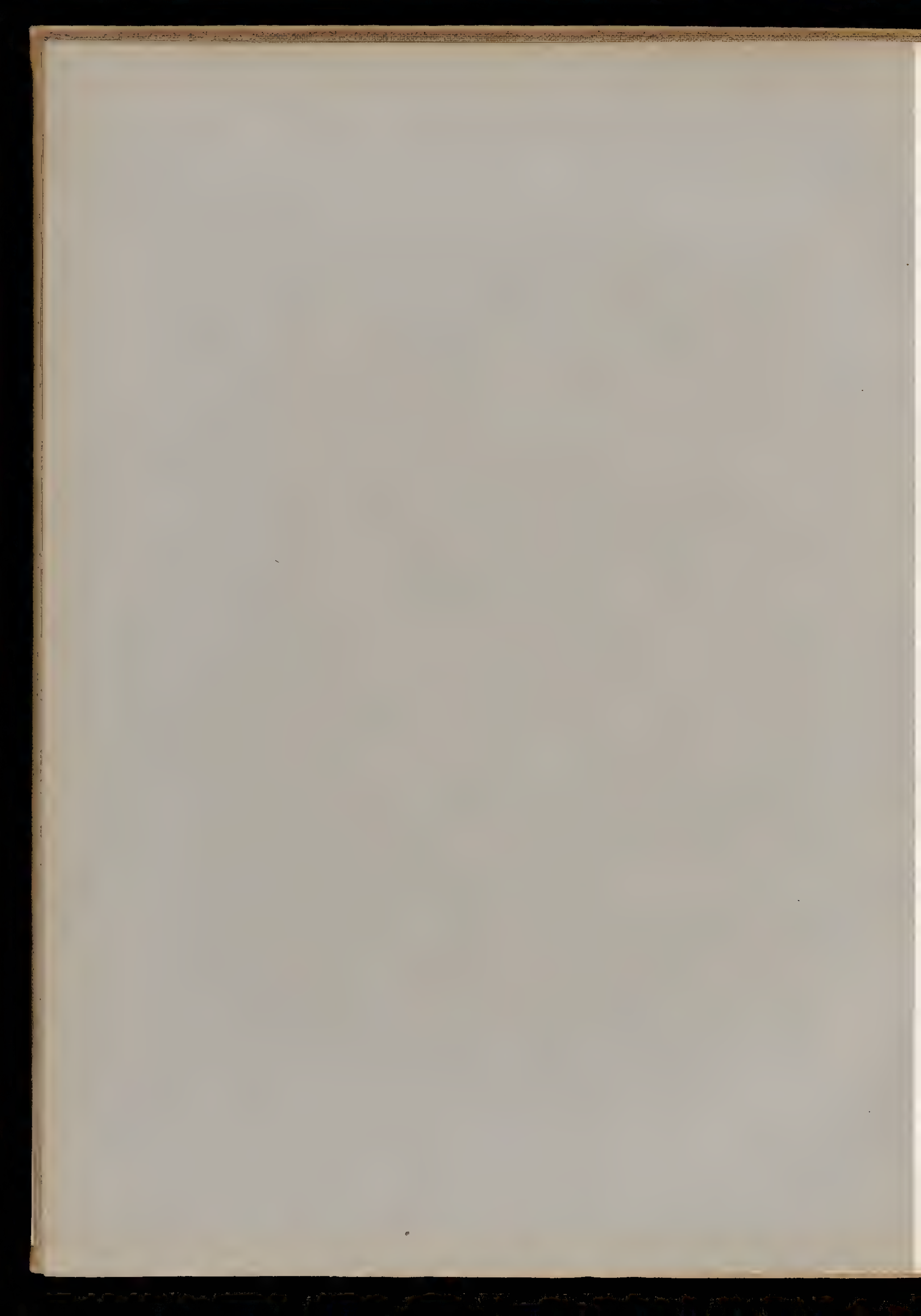
Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie

Die Wiener Galerie besitzt nicht weniger als sieben hervorragende Bildnisse von Hans Holbeins Hand, sämtlich aus der reifsten Zeit des großen Künstlers. Wohl alle sind während seines zweiten Aufenthaltes in London entstanden. Gerade in dieser letzten Epoche seiner Tätigkeit hat er Beziehungen zum englischen Hofe gewonnen und manche Bildnisse im Auftrage des Königs Heinrich VIII. geschaffen. Kurz nach seinem Eintritt in den Dienst des Königs (1536) hatte er die Aufgabe, die dritte Gemahlin Heinrichs, Jane Seymour, zu malen, die 1537 im Wochenbette nach der Geburt des späteren Königs Eduard VI. im Alter von 24 Jahren gestorben ist. Es ist eines der lebensvollsten Porträts, die der Meister geschaffen hat. Ihre Erscheinung ist auffallend frauenhaft für ihr Alter; das blendend weiße Gesicht, wunderbar mit leichten grauen Schatten modelliert, erscheint uns mehr klug als schön. Den Kopf schmückt eine reich mit Gold und Perlen gestickte Haube. Sie trägt am Halse einen prachtvollen Perlenschmuck; ihr Kleid, viereckig ausgeschnitten, ist aus ziegelrotem Sammet mit geschlitzten Ärmeln und Rockeinsatz aus feinstem grauen Silberbrokat. Die übereinandergelegten Hände stecken in Manschetten, von durchsichtigem, mit einem entzückenden schwarzen Muster bestickten Battist. Über beiden Armen liegt ein aus einem Goldnetz gebildetes Schaltuch. Die Tracht ist in ihrer vornehmen Pracht wahrhaft königlich. Aber auch die Malerei aller dieser Pracht kann man sich nicht leicht vollendeter denken. Es steckt eine solche Liebe in der Behandlung der kleinsten Einzelheiten, daß man nicht müde wird, das Bild zu besehen und zu bewundern; die Farbe hat einen Schmelz und eine Leuchtkraft, daß sie fast an sich wie das feinste Kunstgewerbe wirkt, ein Eindruck, der durch das auf dem Bilde sehr viel verwendete echte Blattgold noch verstärkt wird. Auch der blaue Hintergrund, der auf vielen Gemälden Holbeins wiederkehrt, erhöht die malerische Gesamtwirkung. Doch größer wird noch unsere Bewunderung für Holbein, wenn wir bedenken, daß zu seiner Zeit fürstliche Personen nicht so geduldig waren wie heute, dem Maler eine große Zahl von Sitzungen zu gewähren. Nach der Natur dürfte er überhaupt in den meisten Fällen nur eine Zeichnung haben machen können. Eine große Anzahl von solchen Zeichnungen, die der Künstler nur mit leichten Farben angelegt hat, wobei er manche Lokalfarben mit Worten auf dem Blatte vermerkte, bewahrt die Sammlung des königlichen Schlosses Windsor; darunter finden wir auch die — verhältnismäßig flüchtige — Vorzeichnung zu unserem Bilde.

Gustav Glück







Gerard David (?)

(um 1450—1523)

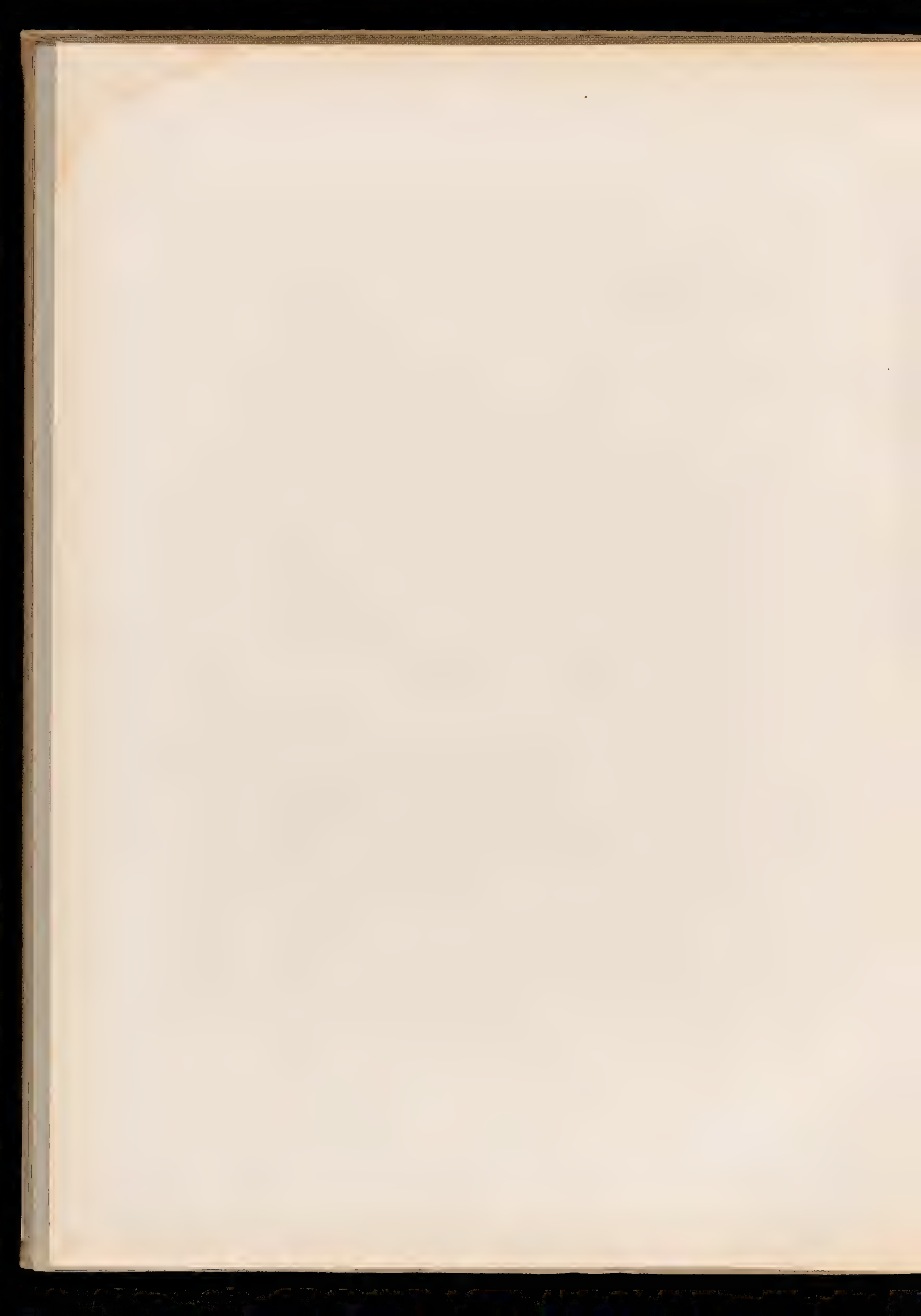
Christi Geburt

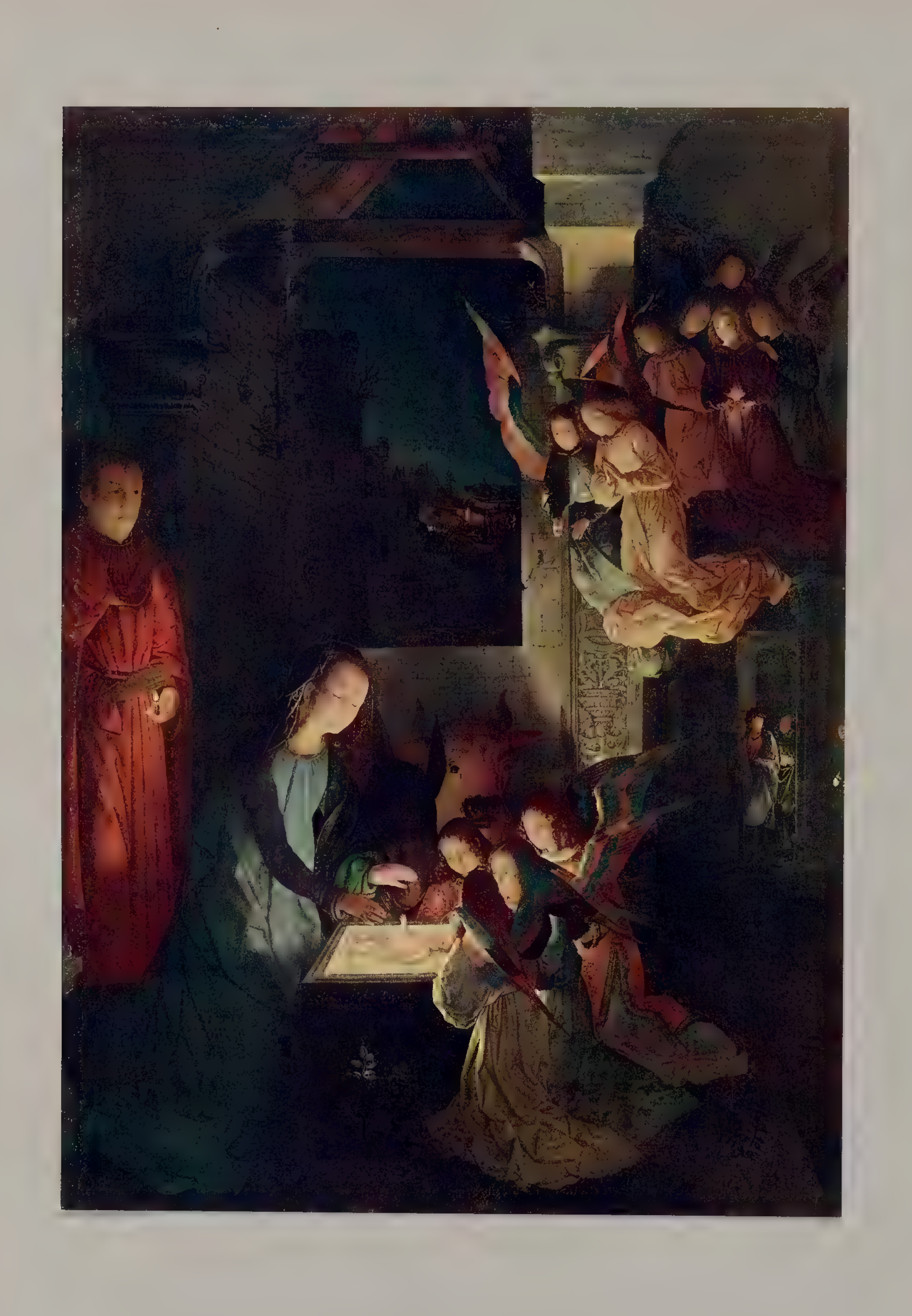
Holz; 113×82 cm

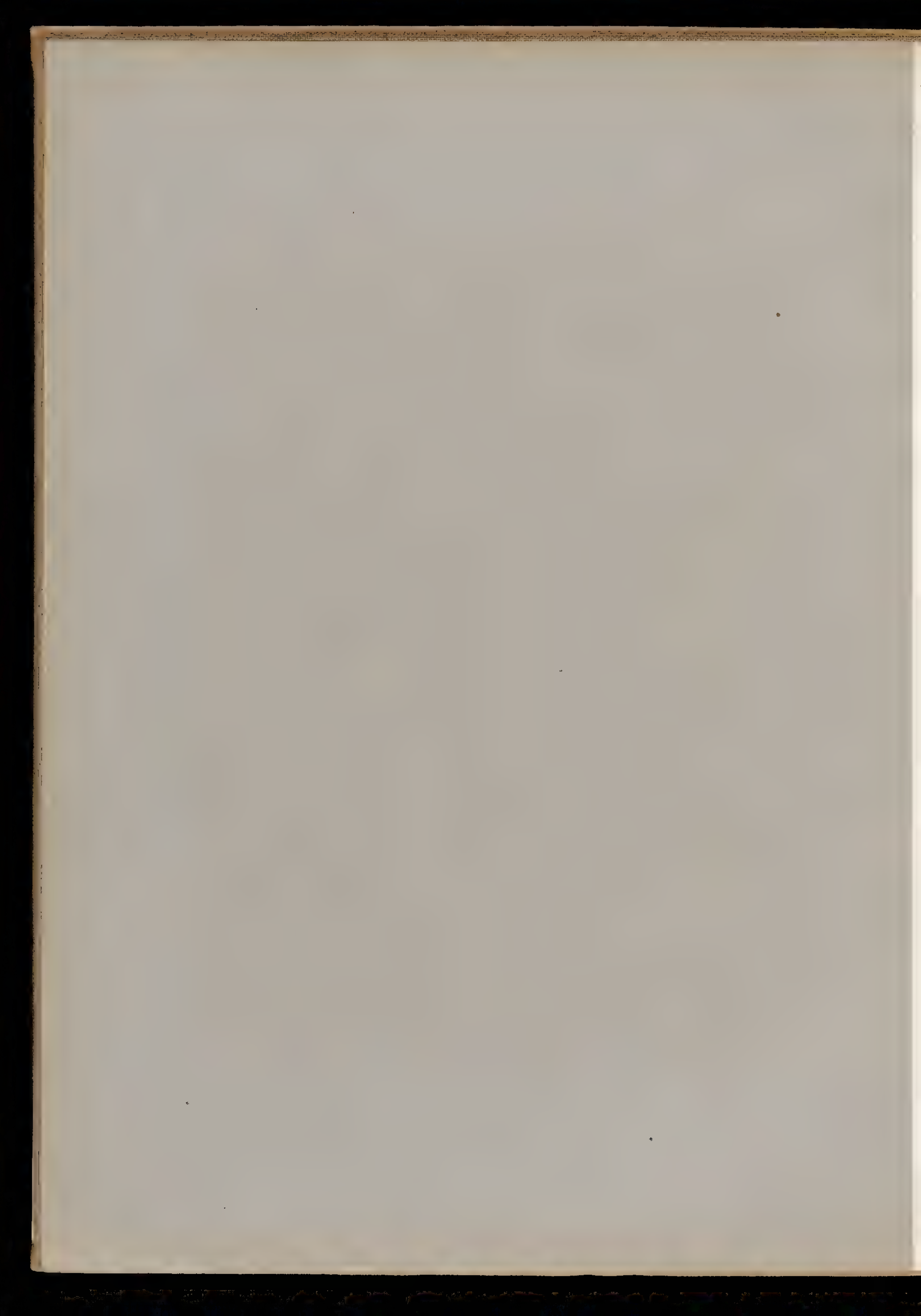
Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie

Unter den Gegenständen des Neuen Testaments hat die altniederländische Malerei mit besonderer Vorliebe das Thema der Geburt Christi, der heiligen Nacht behandelt. Viele Züge haben die Maler bei dieser Darstellung der mittelalterlichen Mysterienbühne entnommen und man könnte an den Bildern die Wandlung der Auffassung der Bühne verfolgen. Inmitten einer Ruine liegt das Christuskind meist nackt auf dem Boden oder auf einem Gewandsaume Mariens, erst später in einer Krippe. Vor ihm kniet Maria betend oder das Kindlein mit den Händen schützend. Um das Kind herum knien meist noch betende und verehrende Engel von jenem halbwüchsigen Typus, der dem fünfzehnten Jahrhundert eigen ist. Andere Engel schweben aus der Luft herab. Häufig sieht man auch Hirten sich herandrängen, unter ihnen fehlt selten einer, der einen Dudelsack trägt. Zur Seite steht der heilige Joseph und hält in der einen Hand eine Kerze, die er mit der anderen vor dem Luftzuge schützt. Diese Kerze, aus der später eine Laterne wird, genügt zunächst als Andeutung dafür, daß der Vorgang zur Nachtzeit spielt. Im übrigen herrscht volles Tageslicht. Gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts tritt aber — soviel wir sehen können, zuerst bei dem genialen holländischen Maler Geertgen tot Sint Jans — eine wichtige Wandlung ein: es wird versucht, wirklich nächtliche Beleuchtung wiederzugeben. Dabei strömt das Licht immer von dem in der Krippe liegenden Christuskinde aus und überstrahlt seine Umgebung. Eine zweite Lichtquelle ist die Kerze oder Laterne des heiligen Joseph. An diesem Gegenstande haben die Niederländer zuerst die Probleme künstlicher Beleuchtung studiert — eine kunstgeschichtlich wichtige Tatsache. Später erst sind ihnen die Italiener gefolgt: der Venezianer Lorenzo Lotto ist wohl der erste unter ihnen, der — in einem leider verlorenen Bilde — die Geburt Christi so dargestellt hat, daß das Licht von dem Kinde aus sich über das ganze Bild verbreitete. Nicht viel später ist die berühmteste Fassung dieses Gegenstandes entstanden: Correggios heilige Nacht in Dresden. Erst hier hat der Künstler die volle Freiheit dem Problem gegenüber erreicht und eine vollendete Lösung geschaffen, die freilich dem strengen, frommen Stile der alten Niederländer völlig ferne liegt. — Das vorliegende Bild gehört ohne Zweifel zu den hervorragendsten Darstellungen dieses Gegenstandes, die die altniederländische Schule aufzuweisen hat. Es ist ein vorzügliches Original, dessen Bedeutung eine größere Anzahl von zum Teil veränderten Kopien — meist aus dem Kreise des Brügger Meisters Gerard David — beweisen. Von wem das etwa um 1500 entstandene Original herrührt, hat sich bisher noch nicht feststellen lassen. Es hat trotz eines gewissen holländischen Einschlags am meisten Beziehungen zu den Jugendwerken des wallonischen Malers Jan Gossaert, genannt Mabuse, ohne daß es diesem Meister auch nur mit einiger Sicherheit zugeschrieben werden könnte.

Gustav Glück







Balthasar Denner

(1685—1749)

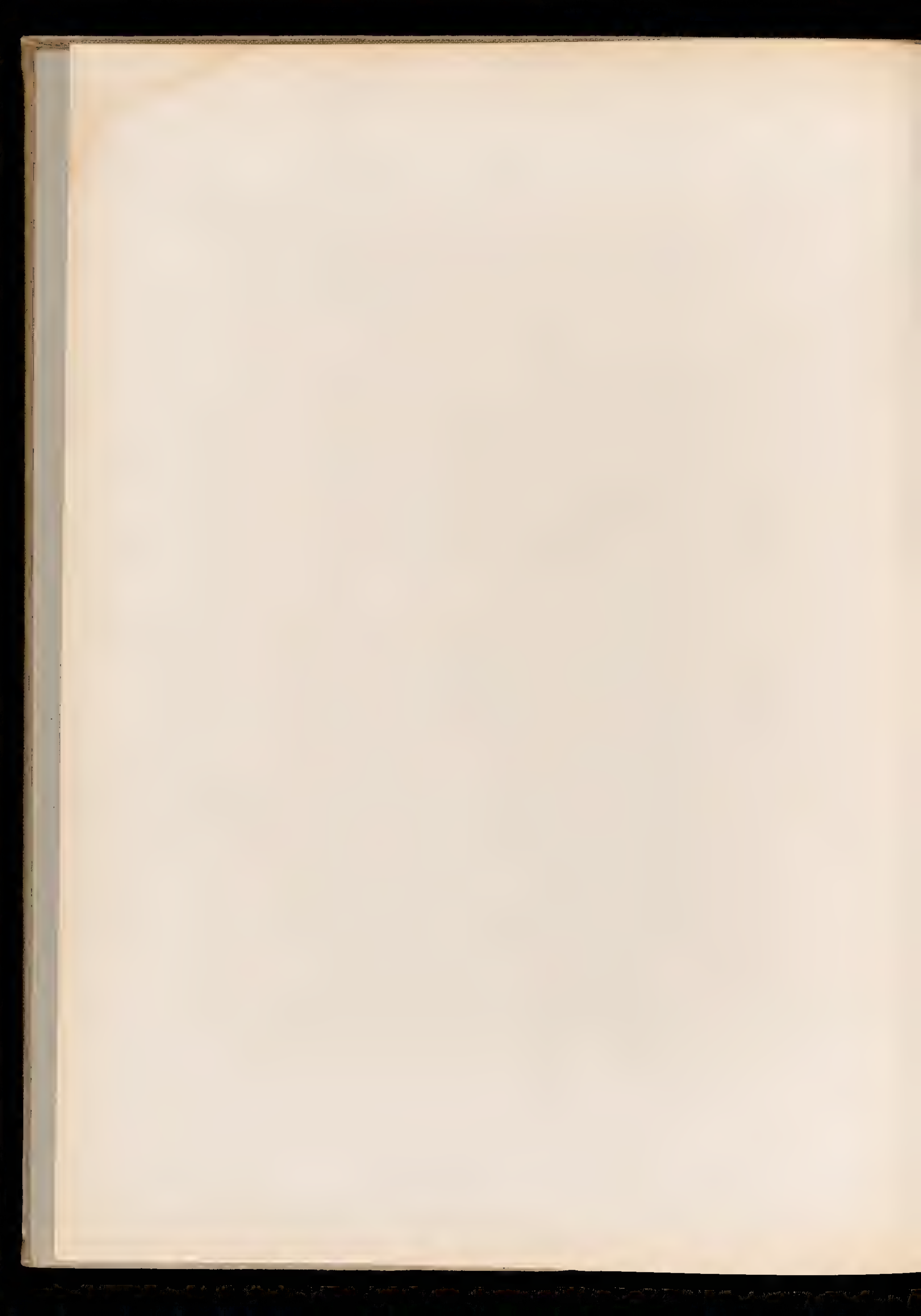
Zwei Studienköpfe

Leinwand; je 37×31,5 cm

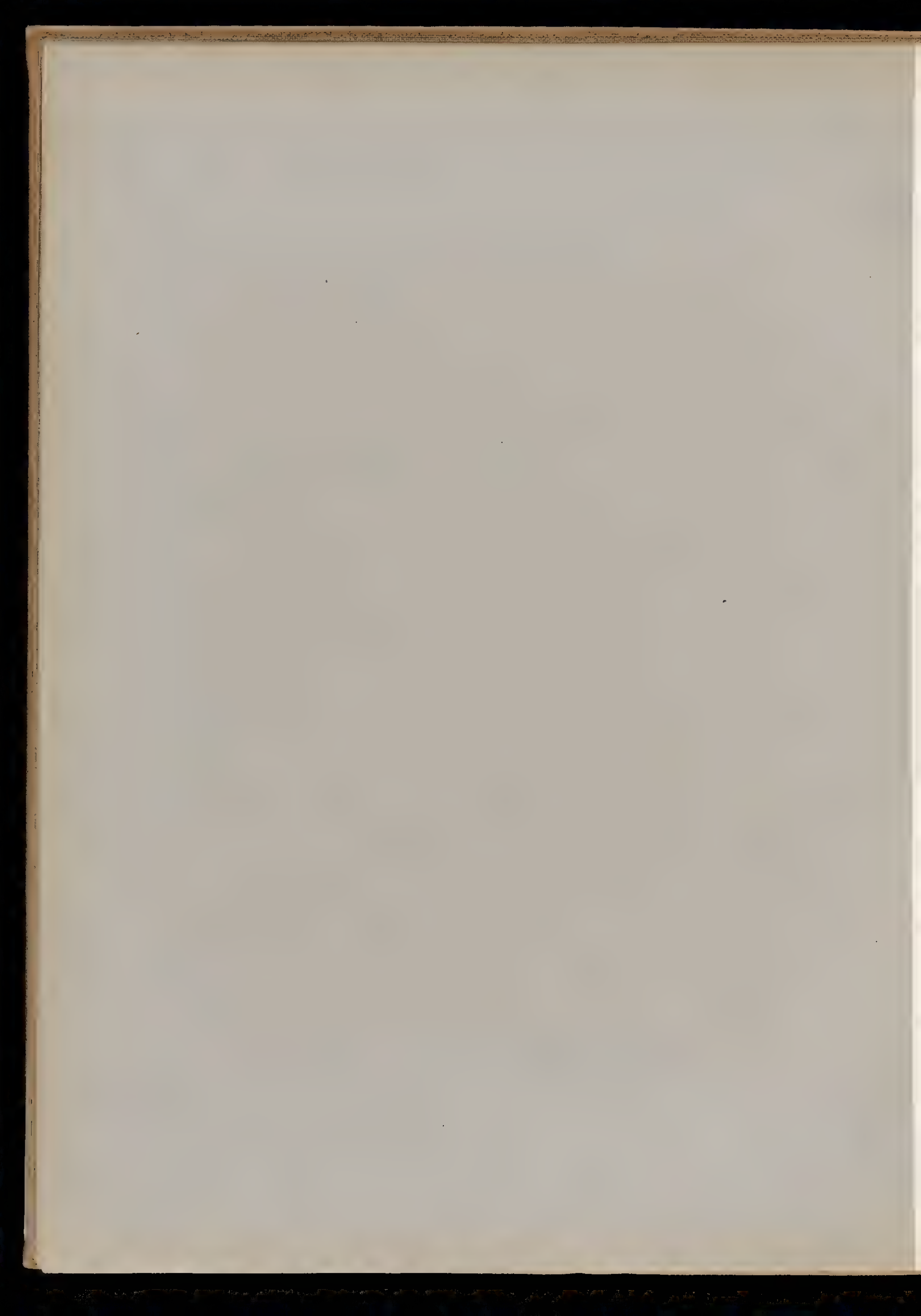
Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie

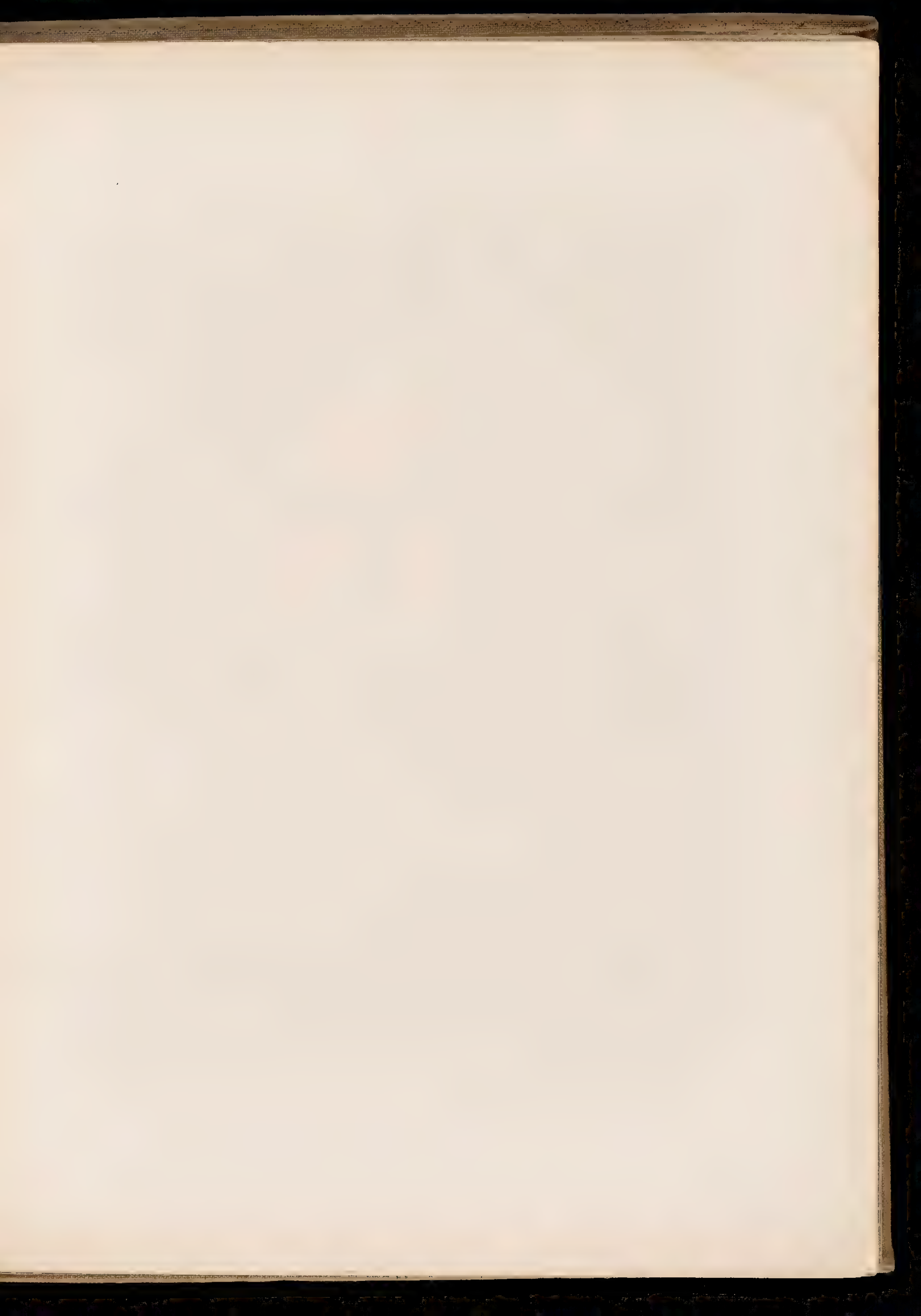
Das Urteil über Balthasar Denners weitbekannte Studienköpfe alter Männer und Frauen ist seit der Zeit ihrer Entstehung gleich geblieben: das große Publikum liebt und schätzt sie ganz besonders, die meisten Kenner und Liebhaber aber versagen ihnen ihren Beifall. Schon Winckelmann schreibt wenige Jahre nach dem Tode Denners: „Aber kann das Gefällige ein Hauptcharakter der Malerei sein? Alte Köpfe von Dennern gefallen auch; wie würde aber das weise Altertum urteilen? Plutarch würde dem Meister aus dem Munde eines Aristides oder eines Zeuxis sagen: „Schlechte Maler, die das Schöne aus Schwachheit nicht erreichen können, suchen es in Warzen und in Runzeln.“ Man erzählt für gewiß, daß Kaiser Karl VI. den ersten Kopf von Dennern, den er gesehen, geschätzt und an demselben die fleißige Art, in Öl zu malen, bewundert habe. Man verlangte von dem Meister noch einen dergleichen Kopf, und es wurden ihm etliche tausend Gulden für beide bezahlt. Der Kaiser, welcher ein Kenner der Kunst war, hielt sie beide gegen Köpfe von van Dyck und von Rembrandt und soll gesagt haben: er habe zwei Stücke von diesem Maler, um etwas von ihm zu haben, weiter aber verlange er keine mehr, wenn man sie ihm auch schenken wolle.“ Die Köpfe, von denen Winckelmann spricht, sind eben dieselben, die sich noch heute in der Kaiserlichen Galerie in Wien befinden und die hier wiedergegeben werden. Die Anekdote, die der große Geschichtsschreiber der griechischen Kunst über sie erzählt, mag wahr sein; denn in der Tat scheint der Kaiser das weibliche Bildnis schon 1721 von dem Künstler, der damals in London weilte, erworben zu haben, das männliche Gegenstück aber erst fünf Jahre später, da es neben der Bezeichnung des Künstlers die Jahreszahl 1726 trägt. Beide Bilder gehören ohne Zweifel zu den vorzüglichsten, die Denner geschaffen hat. Aber auch heute wird man in den Kreisen der Künstler und Kenner nicht allzu viele Freunde dieser Kunstrichtung finden, die sich die sozusagen buchstäbliche Nachahmung der Natur zum Ziele setzt. Dem Historiker wird es vielleicht eher gelingen, auch diesen Schöpfungen gegenüber einen Standpunkt zu gewinnen. Denn ihm ist die Beobachtung nicht fremd, daß sich fast in allen Epochen der Geschichte der Kunst immer wieder ein neuerlicher Impuls zu den äußersten Konsequenzen des Naturalismus geltend macht und daß die Künstler immer wieder, von Zeit zu Zeit, zu dem zurückkehren, wovon sie alle haben ausgehen müssen: zur strengsten Nachahmung der Natur. Daneben spürt man auch in den Bildnissen Denners — besonders in der Färbung und in der Behandlung der Draperie — etwas von dem Stile der Zeit des Künstlers, einem Stile, dem freilich die getreue Naturnachahmung sonst ferne zu liegen scheint. Gerade aber den beiden hier wiedergegebenen Köpfen wird man beträchtliche malerische Vorzüge nicht absprechen können. Man betrachte besonders die feine, lockere Art, wie der Fuchspelz des weiblichen Bildnisses wiedergegeben ist. Und beim Zurücktreten merkt man, daß trotz der peinlich genauen Wiedergabe der kleinsten Einzelheiten, wie besonders der zahllosen Runzeln der Greisenantlitze, den Bildern eine Gesamtwirkung nicht ganz fehlt.

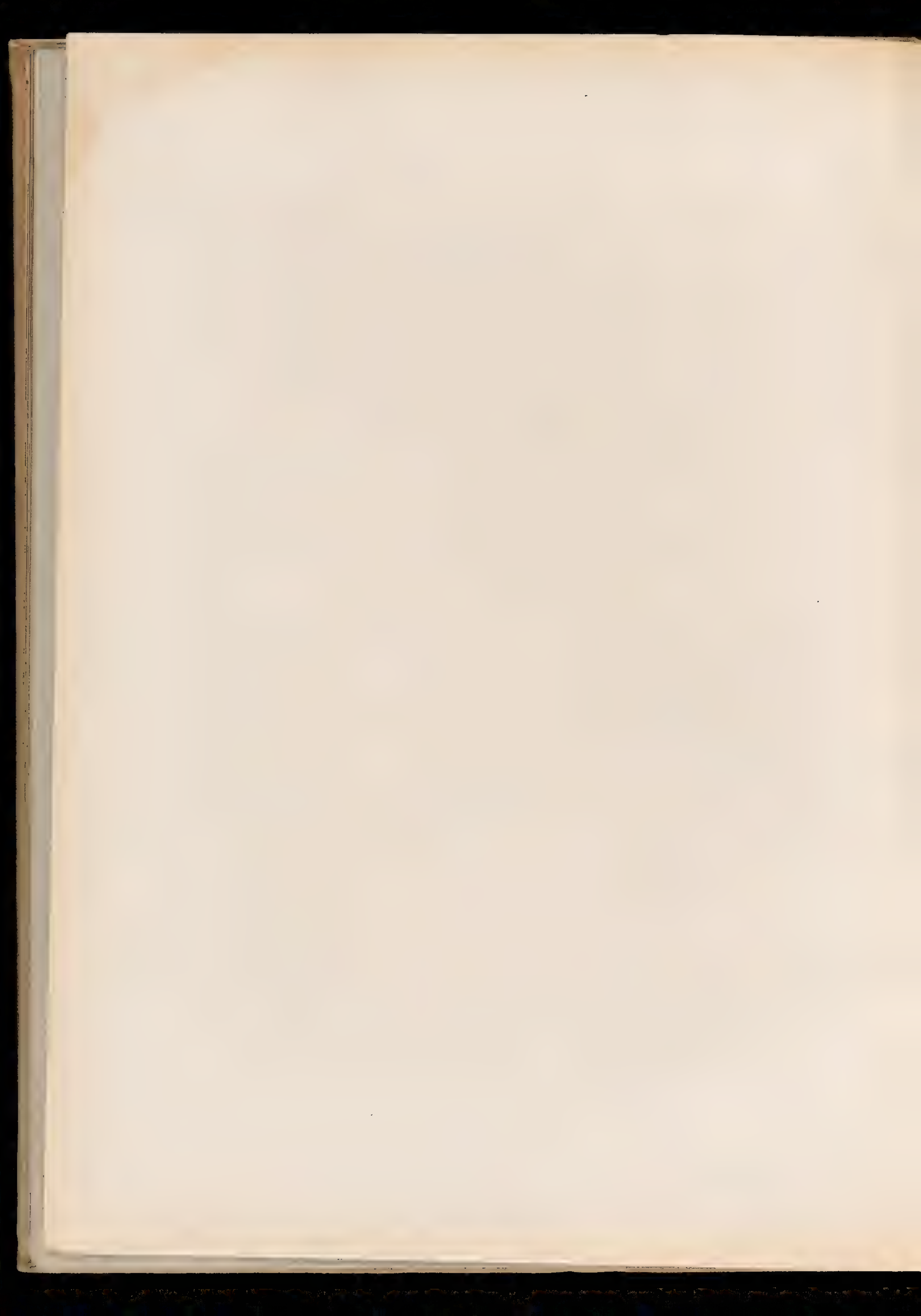
Gustav Glück

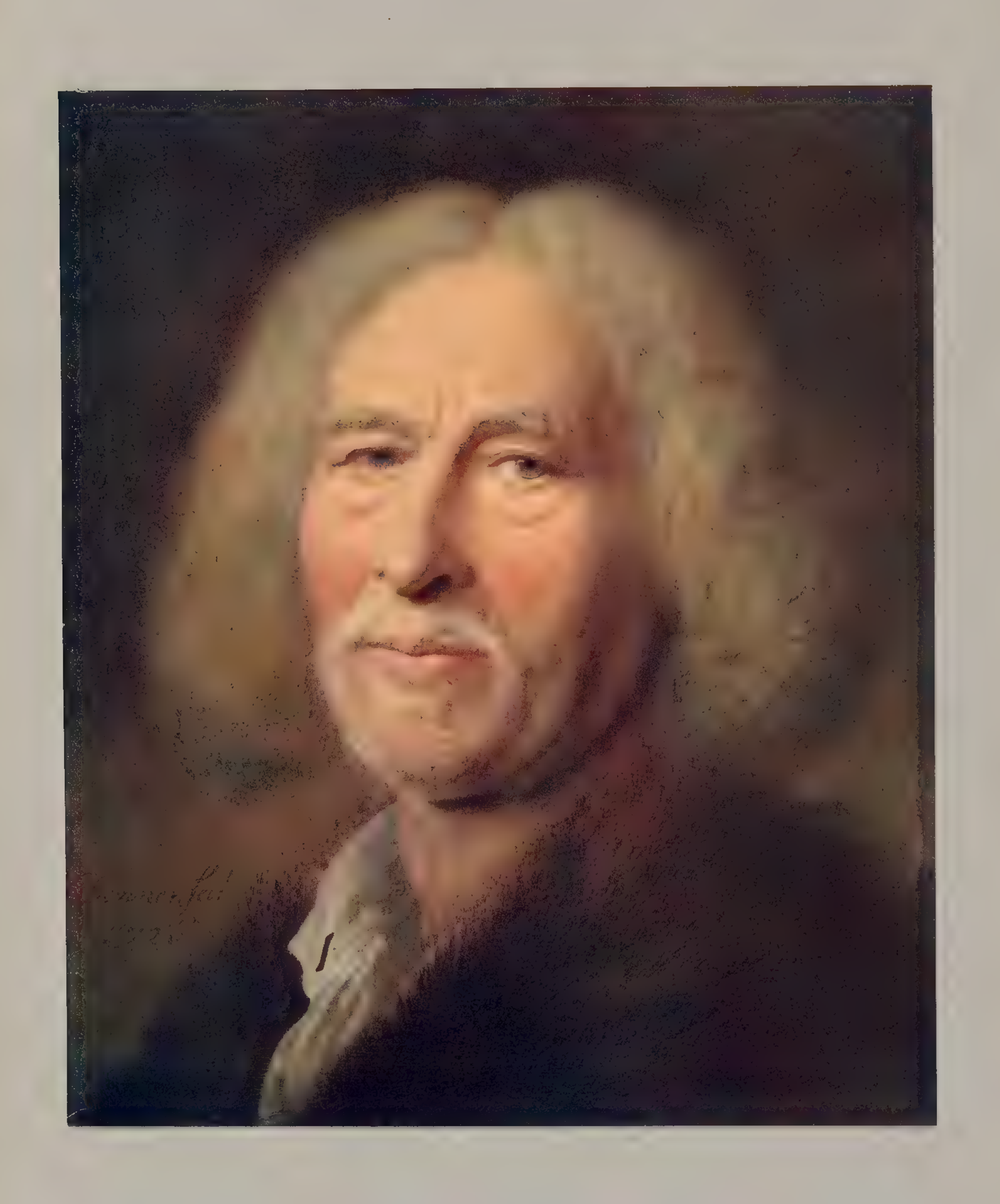


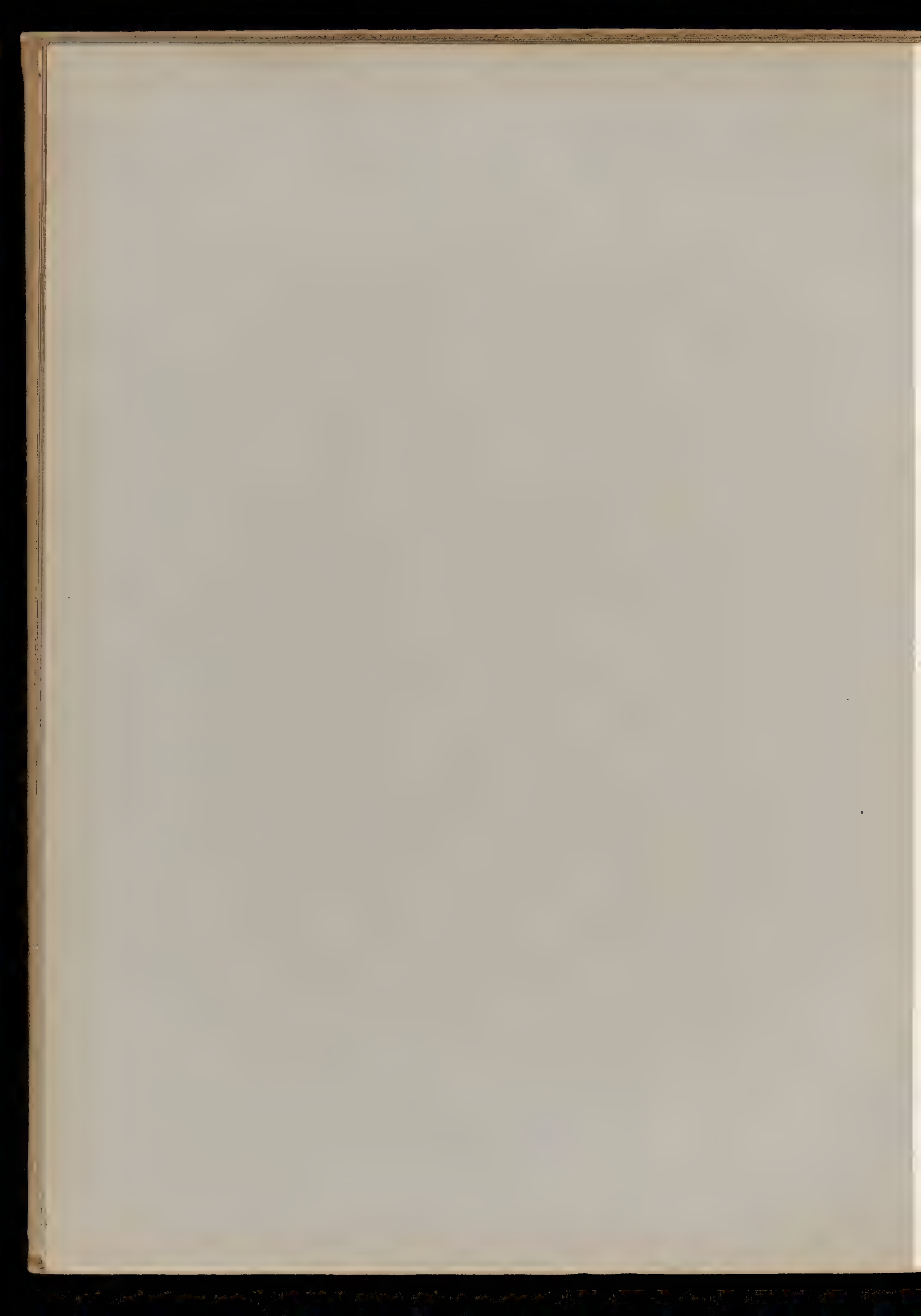












Giovanni Battista Tiepolo

(1696—1770)

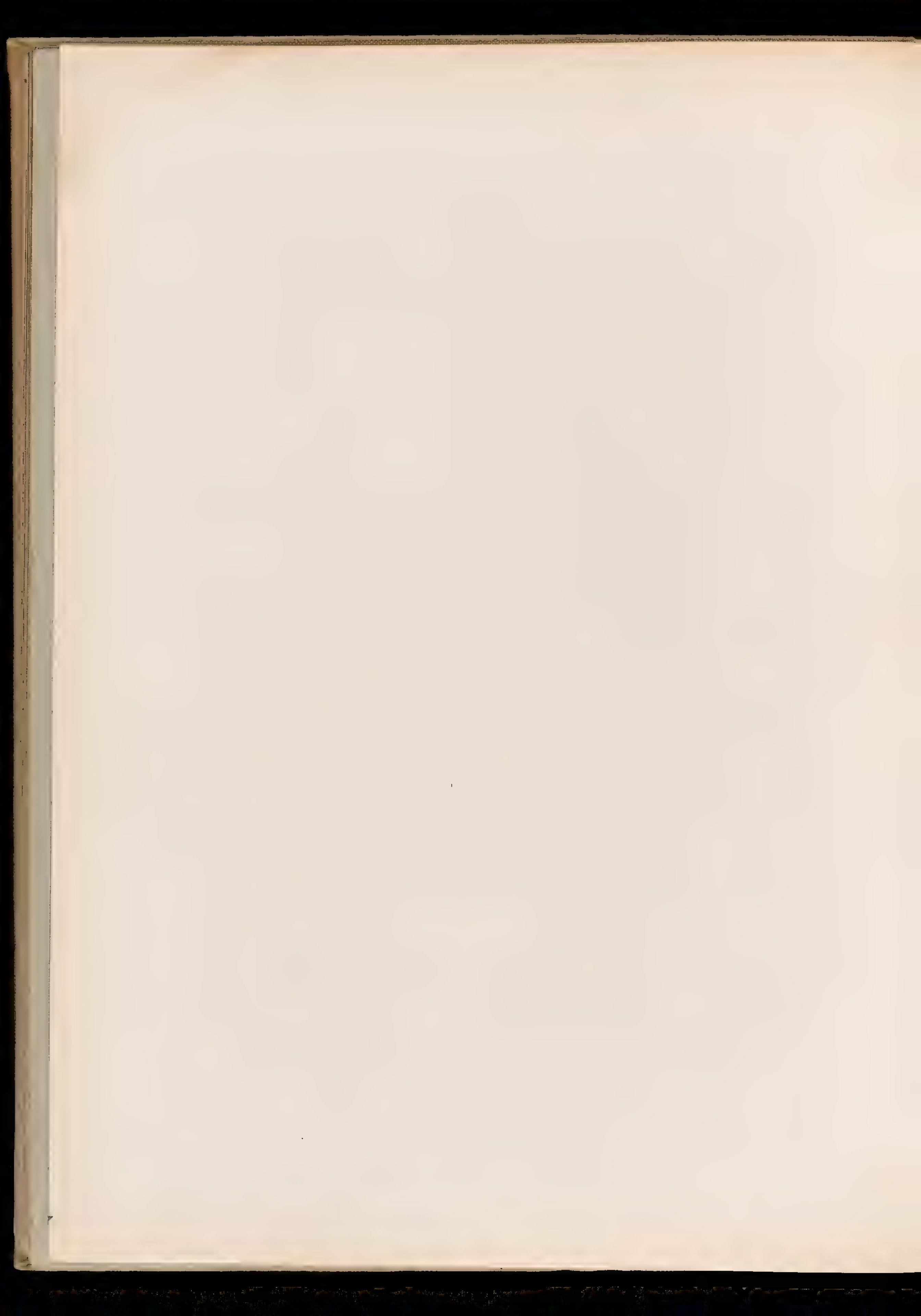
Die heilige Katharina von Siena

Leinwand; 70×52 cm

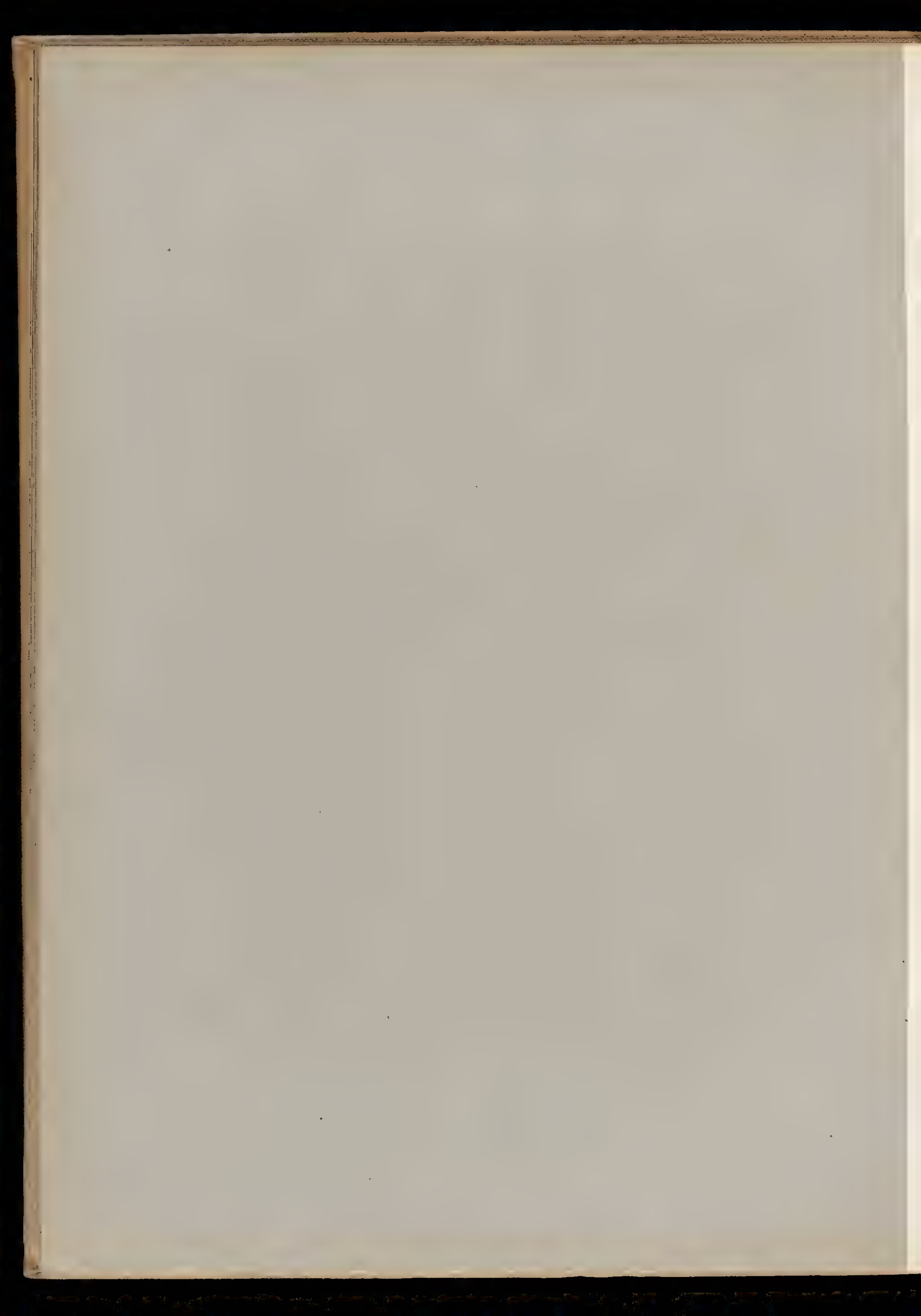
Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie

Die Barockkunst hat, wenn wir von vereinzelten Beispielen aus der Zeit der Renaissance absehen wollen, zuerst jene Halbfiguren von heiligen Personen geschaffen, die mit inbrünstigem Ausdruck und in ekstatischer Erregung zum Himmel aufblicken. In diesen Sehnsuchtshalbfiguren, wie sie Jakob Burckhardt einmal sehr passend genannt hat, wie auch in verwandten ganzen Figuren und Gruppen auf großen Altarbildern, spricht sich voll das Streben der Barockkunst nach einem geistigen Ausdruck aus, der früheren Epochen der Geschichte der Kunst fremd gewesen ist. Wir erinnern hier nur an die allbekannten Brustbilder Christi, der Schmerzensmutter, männlicher und weiblicher Heiligen oder Sibyllen von Guido Reni, Guercino, Domenichino, Carlo Dolci und anderen. Eines der spätesten Beispiele dieser im 18. Jahrhundert immer seltener werdenden Gattung ist Giovanni Battista Tiepolos heilige Katharina von Siena in der Wiener Galerie, ein Bild, das der Meister wahrscheinlich für eine Jesuitenkirche in Padua gemalt hat. Hier sehen wir den Ausdruck inbrünstiger Andacht fast zur Hysterie gesteigert. Man betrachte die feinen schmerzvoll bewegten Züge der Heiligen, ihre zarten, durchsichtigen, nervösen Hände, an denen die Wundmale nur leicht angedeutet sind. Der geniale Venezianer, der als Schöpfer von Wand- und Deckenbildern für Kirchen und Paläste der größte Dekorator genannt werden muß, der im 18. Jahrhundert gelebt hat, zeigt sich in diesem Bilde von einer neuen Seite: als Meister des Ausdrucks. Wie sehr ist der Ausdruck dieser Heiligen verschieden von dem seiner kalten, beinahe hochmütigen Madonnen! Auch in der Farbe hat das verhältnismäßig kleine Bild wenig mit seinen übrigen farbenprächtigen Schöpfungen gemein: die blassen Züge und Hände der Heiligen heben sich nur wenig ab von dem fein abgetönten gelblichen Weiß des Kleides und des Hintergrundes. Mit diesem Minimum an Farbe erreicht er hier eine ungewöhnlich harmonische, ganz eigenartige Wirkung.

Gustav Glück







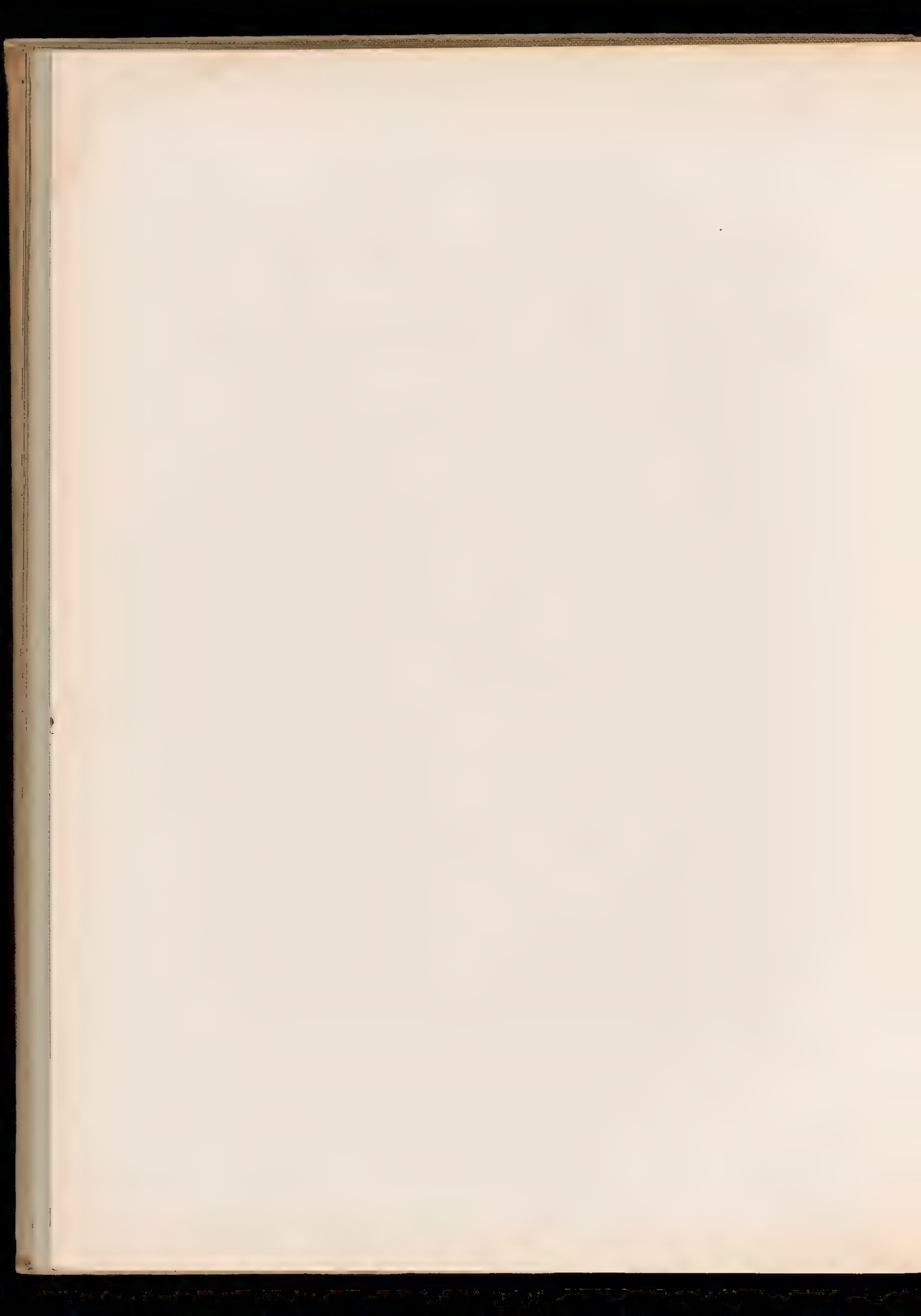
DIE GALERIEN EUROPAS

VI. BAND 1911 / HEFT 10

FARBIGE REPRODUKTIONEN:

Rubens, Der kleine Jesus mit Johannes und Engeln / Giorgione, Die drei Philosophen / Dürer, Allerheiligenbild / Feti, Ein Marktplatz / Strigel, König Ludwig II. von Ungarn als Kind





Peter Paul Rubens

(1577—1640)

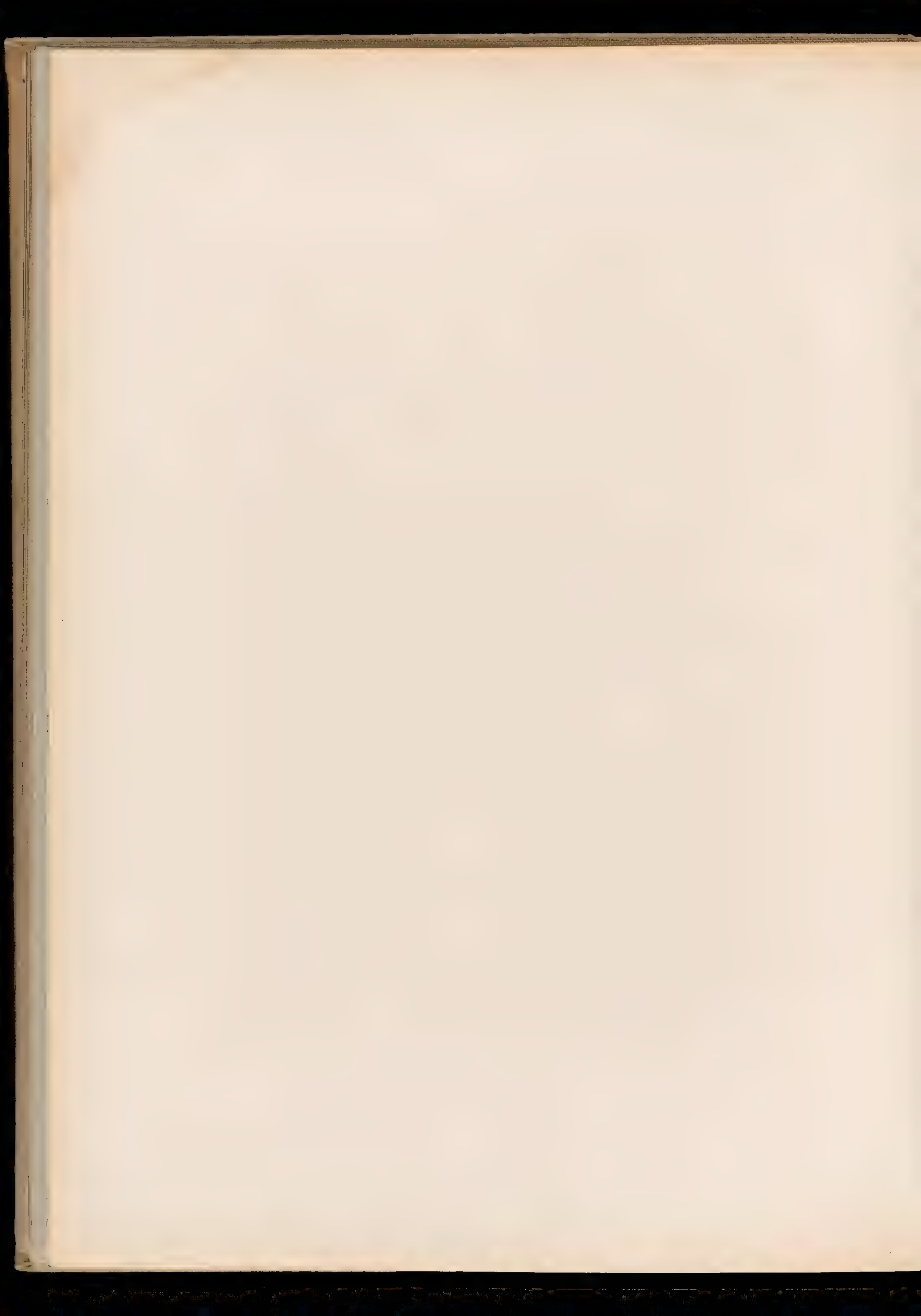
Der kleine Jesus mit dem hl. Johannes und Engeln

Holz; 76×122 cm

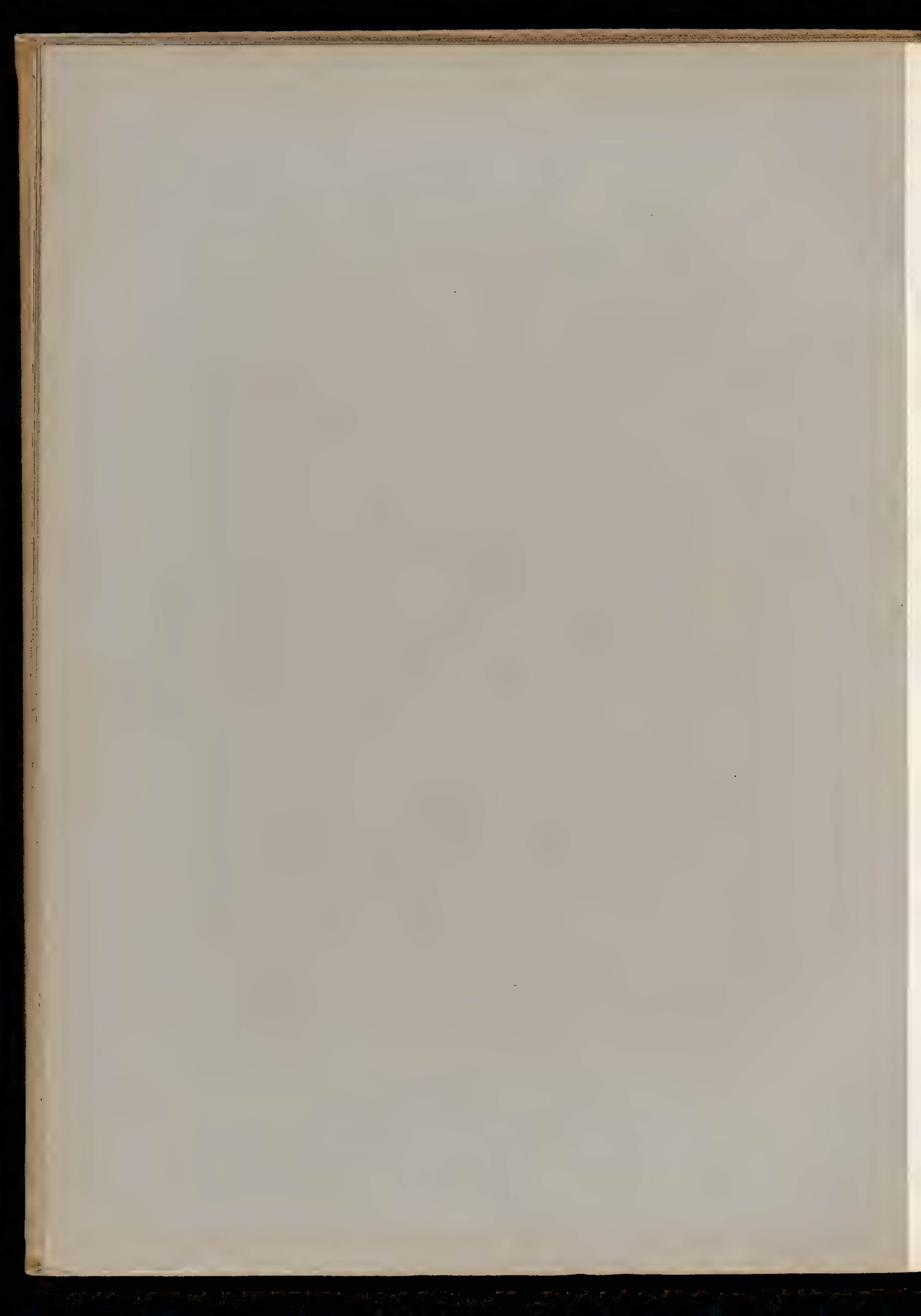
Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie

Schon in den ersten Werken, die Rubens noch als junger Mann während seines Aufenthaltes in Italien geschaffen hat, zeigt er sich als ein hervorragender Darsteller des Kindes. In dem Altarbilde der Chiesa Nuova in Rom, wo er etwa ein Dutzend schwebender Engelchen ein Madonnenbild halten läßt, zeigt er, um nur ein Beispiel zu nennen, wie fein er schon damals Gestalt und Bewegung des Kindes zu erfassen gewußt hat. Seitdem er sich aber verheiratet hatte und an seinen eigenen Kindern willkommene und dankbare Modelle fand, spielt das Kind in seinem Schaffen eine noch größere Rolle und seine Freude an der Darstellung des Kindes wächst zusehends. Seine Kinder erscheinen bald in der Gestalt des Jesuskindes oder des kleinen Johannes, als Engel oder als dekorative, Kränze von Blumen und Früchten tragende Gestalten. Trotz der Vorliebe, die er selbst und mit ihm seine ganze Zeit für die Darstellung von Kinderscharen hatte, ist er, wie er ja auch sonst trotz seines Reichtums ein ökonomisches Genie gewesen ist, in seinen Kinderschwärmen sparsamer, als die meisten seiner Zeitgenossen. Nur etwa in der „Madonna mit Engeln" im Louvre oder im „Venusfest" der Wiener Galerie läßt er in dieser Hinsicht die Zügel schießen und kann sich in der Darstellung unzähliger reizender, gesunder Kindergestalten kaum genug tun. Es gibt nun auch Bilder von Rubens, bei denen die Darstellung von Kindern der eigentliche Vorwurf ist. Wir erinnern nur an den berühmten „Früchtekranz" der Münchner Pinakothek mit den sieben entzückenden Kindern, die unter ihrer Last schwer zu tragen haben. In eine andere Klasse gehören die Gemälde, in denen Rubens das Christkind mit dem kleinen heiligen Johannes vereinigt hat. In einer größeren Anzahl von Wiederholungen, von denen uns kein eigentliches Original bekannt geworden ist, das wir trotzdem voraussetzen müssen, ist uns eine Rubenssche Komposition erhalten, die den kleinen Jesus auf einem Baumstamm sitzend und ein Lamm streichelnd zeigt, während der stehende Johannes das Lamm mit beiden Armen zärtlich umschlungen hält. Diese Vereinigung der beiden heiligen Kinder, die uns durch die Darstellungen Murillos, des größten Kindermalers nach Rubens, geläufig geworden ist, scheint zu Rubens' Zeit etwas Neues gewesen zu sein. Die vollendetste Wiedergabe der kindlichen Freundschaft hat Rubens in dem hier abgebildeten Gemälde der Wiener Galerie geschaffen. Hier sitzt der kleine Jesus auf einem weißen Kissen und streichelt dem vor ihm sitzenden Johannes die Wange. Johannes umschlingt mit der Linken das Lämmchen, das ein geflügelter Engel herbeischleppt. Hinter dem Christkinde sieht man ein kleines Mädchen mit Trauben in der Hand. Rechts auf dem Boden liegen Früchte, die Rubens' ausgezeichneter Mitarbeiter für das besondere Gebiet der Tiere und Früchte, Frans Snyders, gemalt hat. Die vier Kindergestalten, besonders das blonde Jesuskind, gehören zu den schönsten, die der Meister geschaffen hat. Die Färbung ist hell und leuchtend. Auch dieses Bild muß schon zu Rubens' Zeit sehr beliebt gewesen sein. Es gibt davon eine große Anzahl von Wiederholungen, darunter eine vorzügliche im Berliner Museum, in die Snyders ganz andere Früchte hineingemalt hat, als wir sie auf dem Wiener Bilde sehen; andere Exemplare, zum Beispiel in Schleißheim und in Kingston Lacy in England, sind von demselben Snyders mit großen Fruchtkränzen eingerahmt werden.

Gustav Glück







Giorgione

(1478—1511)

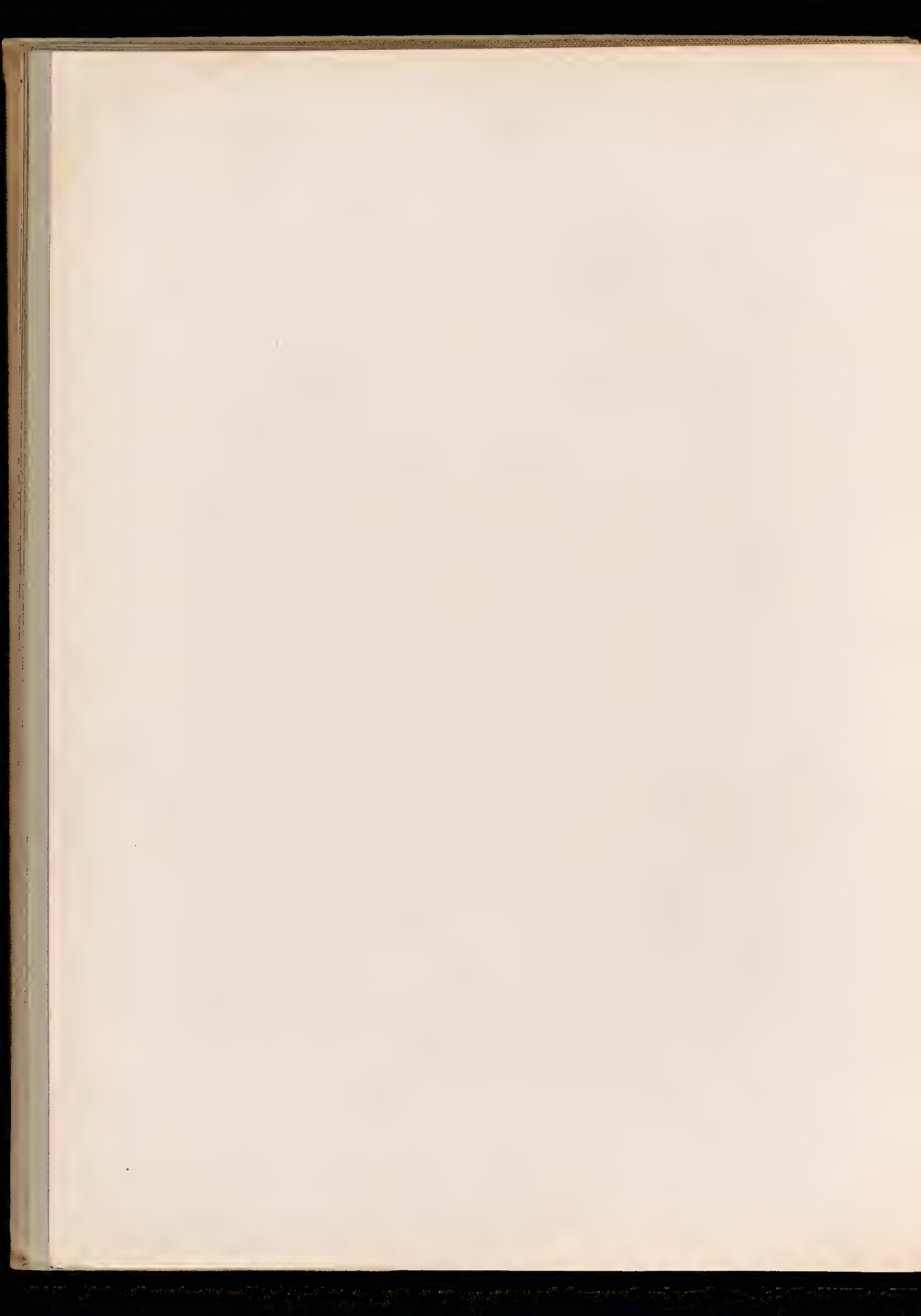
„Die drei Philosophen“

Leinwand; 122×142

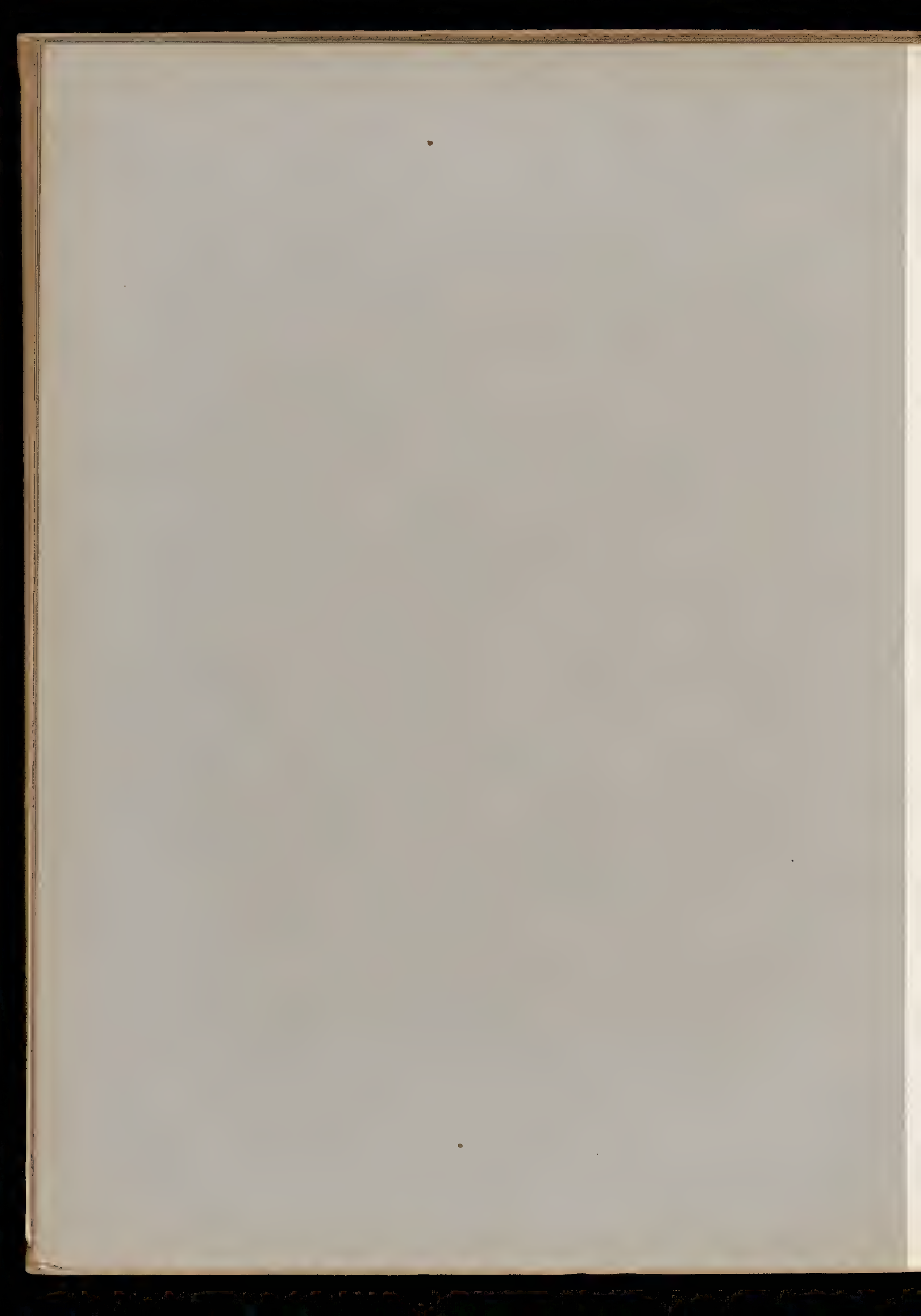
Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie

Giorgione ist eine der merkwürdigsten und rätselhaftesten Erscheinungen der Geschichte der Kunst: auf der einen Seite stellt er sich in den meisten von seinen Bildern dar als eine Poet und ein Träumer, als ein Maler der Stimmung, auf der anderen Seite erscheint er uns, obwohl innerhalb der langjährigen, stetigen Entwicklung der venezianischen Malerei stehend und keineswegs mit umstürzlerischen Neigungen sich von ihr entfernend, doch ohne Zweifel als ein kühner Neuerer, als ein Bahnbrecher, als welcher er ja auch in den alten Quellen geschildert wird. Das ruhige Gleichmaß der Entwicklung der venezianischen Malerei ist vielleicht nur mit dem ununterbrochenen Gange der Geschichte der altgriechischen Plastik vergleichbar und man hat dies wohl einem durch besondere Verhältnisse begünstigten Werkstattbetriebe zu danken, der trotz der Stärke der Begabungen das Hervortreten der einzelnen Individualitäten bis zu einem gewissen Grade weniger fühlbar macht. Ein gerader Weg führt in der Tat von Giovanni Bellini über Giorgione zu Tizian. Dabei bleibt aber Giorgione für uns eine höchst kräftige künstlerische Persönlichkeit, die auf Zeitgenossen und Nachfolger einen gewaltigen Einfluß ausgeübt haben muß. Das Bild seines künstlerischen Schaffens ist gerade durch die vielen Nachahmungen, die seine Kunst gefunden hat, verschleiert und verdunkelt worden; es gibt nur wenige Werke, die ihm mit vollerSicherheit zugeschrieben werden können. Zu diesen gehört das vorliegende, hochberühmte Gemälde der Wiener kaiserlichen Galerie, das schon im Jahre 1525 im Besitze eines venezianischen Patriziers als eine Arbeit des großen Meisters erwähnt wird, freilich mit dem Zusatze, Sebastiano del Piombo habe das unfertige Bild vollendet. Es wird uns schwer, dieser Angabe Glauben zu schenken und in diesem durchaus einheitlichen Bilde zwei Künstlerhände zu erkennen; doch da jene Nachricht kaum ernstlich bezweifelt werden kann, müssen wir annehmen, Sebastiano, der ohne Zweifel ein Schüler und Gehilfe Giorgiones gewesen ist, habe nur wenig an dem Bilde getan Im Wesentlichen kann es nicht anders als die Arbeit eines Künstlers sein. Nicht leicht ist die gegenständliche Erklärung des Bildes. Schon jene Quelle aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts bezeichnet den Vorwurf einfach als „drei Philosophen in einer Landschaft“; später heißen die Dargestellten bald Mathematiker, bald Feldmesser, bald gar die drei morgenländischen Weisen. Franz Wickhoff glaubte den Gegenstand in der von Virgil in der Aeneis erzählten Sage von der Gründung Roms zu erkennen: der orientalisch gekleidete Mann mit dem Turban wäre Aeneas, der von dem alten König Euander und dessen Sohne Pallas auf den Felsen geführt wird, auf dem sich später das Kapitol erheben soll. Mit diesem Deutungsversuch, dem wir noch andere anreihen könnten, betreten wir sicherlich den richtigen Weg zur Erklärung des Bildes; denn ohne Zweifel ist hier ein ganz bestimmter Vorgang dargestellt, der wahrscheinlich der antiken Sage entnommen ist. Wie wenig Mühe hat sich aber Giorgione gegeben, den Vorgang zu platter Deutlichkeit zu erheben! Eine stille Beschaulichkeit geht durch die drei Gestalten, als müßten sie mit uns die herrliche Natur betrachten, die hier vor uns ausgebreitet ist: die orangefarben glühende Abendsonne, die im Untergehen ihre warmen Strahlen auf die Hügel und das Bergstädtchen im Hintergrunde wirft, und die dunkeln Silhouetten des Felsens und der Bäume, die das milde Licht unterbrechen. Dieses herrliche Landschaftsbild, mit dem sich die wundervollen Farben der Gewänder der drei Männer zur vollendetsten Harmonie verbinden, verdanken wir der wichtigsten Neuerung, die Giorgione der Kunst gebracht hat: der vollen Freiheit dem gegebenen Stoffe gegenüber. Erst sie hat ein so vollkommenes Stimmungsbild möglich gemacht.

Gustav Glück







Albrecht Dürer

(1471—1528)

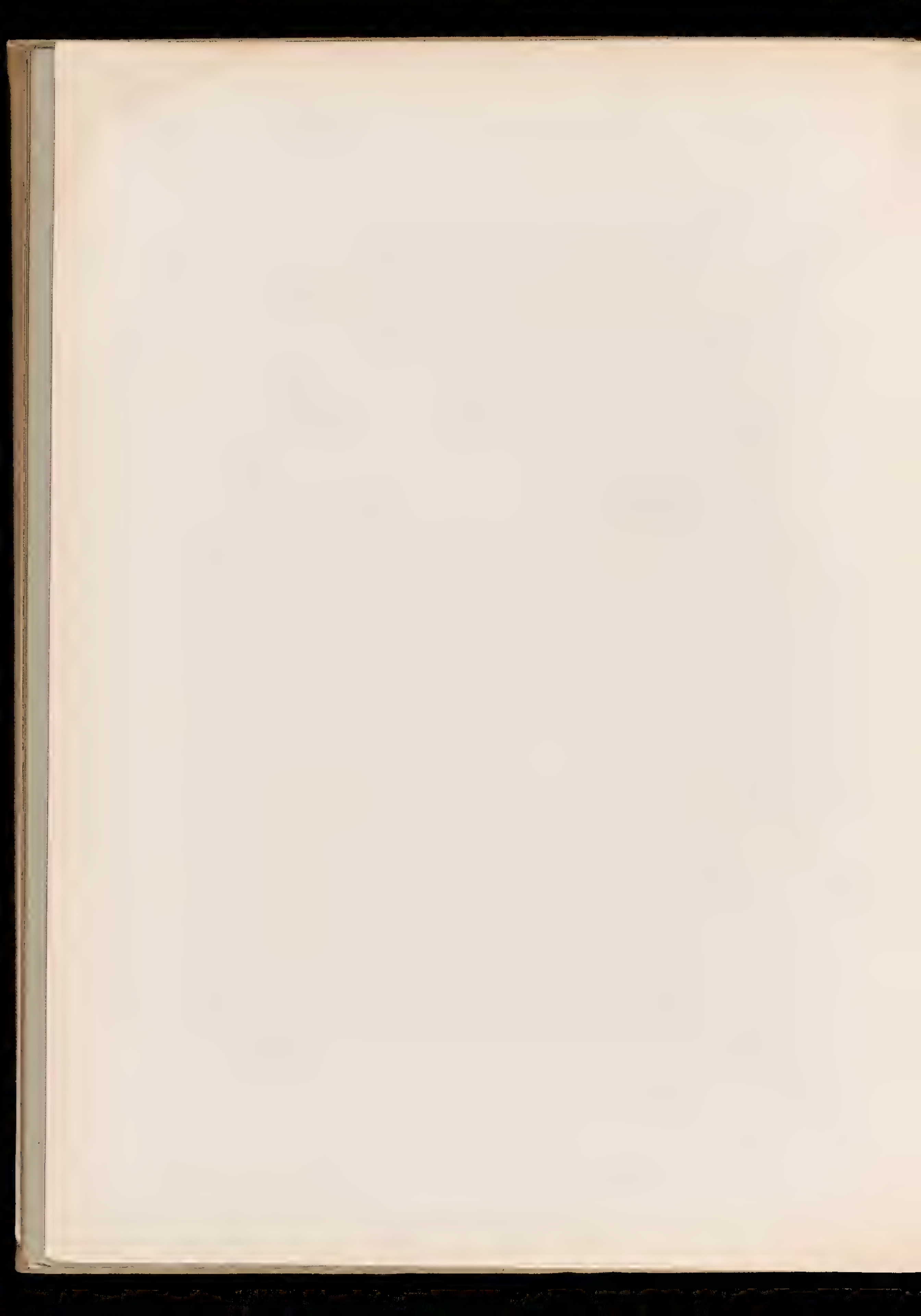
Die Anbetung der heil. Dreifaltigkeit

Holz; 144×131 cm

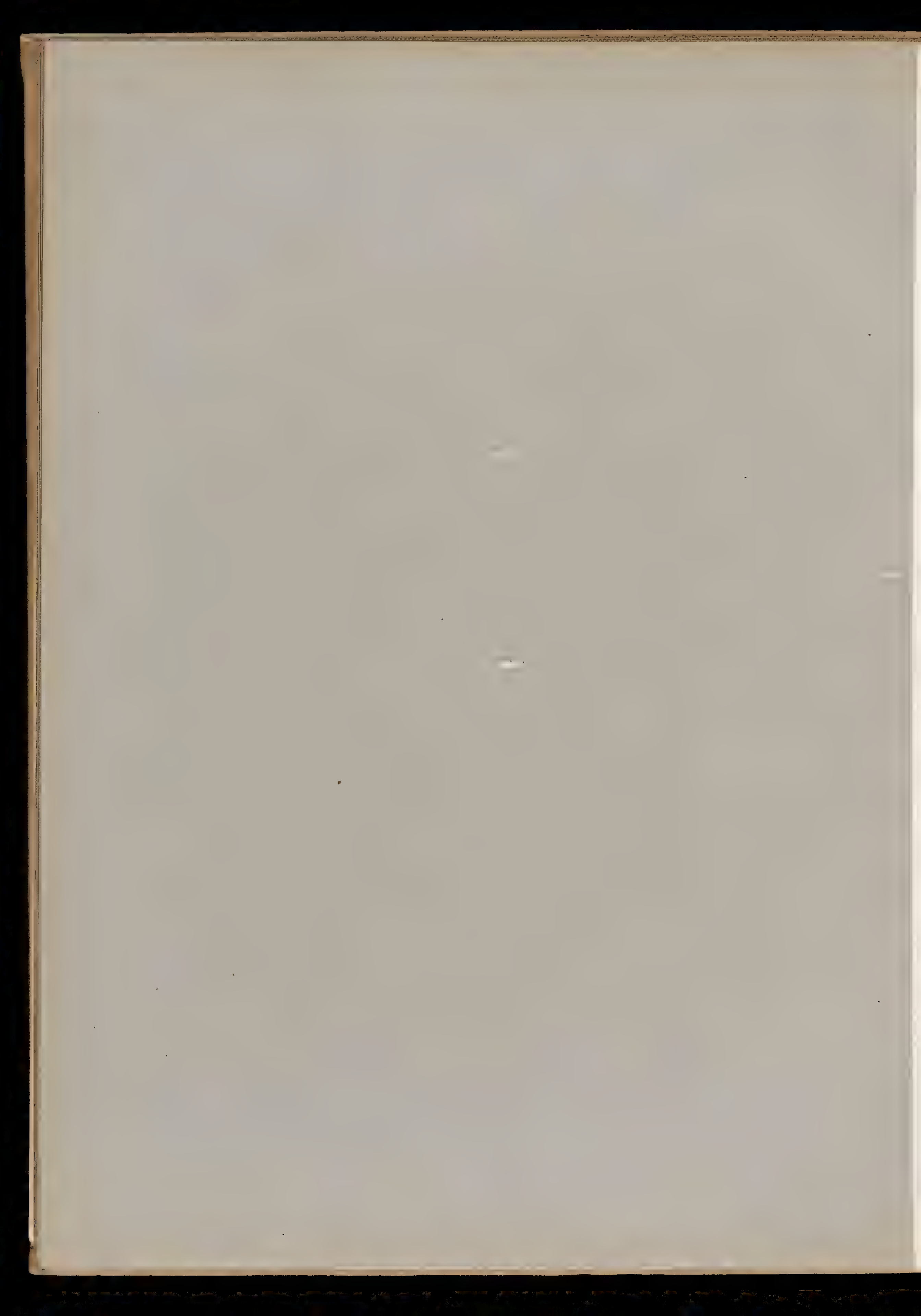
Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie

Wohl das bedeutendste von allen erhaltenen Gemälden Albrecht Dürers ist die Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit in der Kaiserlichen Galerie zu Wien. Bald nach der Rückkehr von seiner zweiten italienischen Reise erhielt er von dem Nürnberger Rotschmied Matthaeus Landauer, der im Jahre 1501 ein „Zwölfbrüderhaus", das heißt: ein Versorgungshaus für altersschwache Männer, gestiftet hatte, den Auftrag, für die in den Jahren 1507 und 1508 errichtete Kapelle dieses Stiftungshauses ein Altarbild zu malen. Schon aus dem Jahre 1508 stammt Dürers erster Entwurf zu dem Bilde, eine mit Aquarellfarbe leicht angelegte Federzeichnung, die sich heute in den Sammlungen des Schlosses Chantilly befindet. Es ist wohl die Skizze, die der Künstler dem Besteller vorlegte, um ihm eine Vorstellung von dem ganzen Altarbilde zu geben. Auffallend ist schon an diesem Entwurf der reiche, trotz mancher gotischen Schnörkel an klassische, venezianische Vorbilder erinnernde Renaissancerahmen, der in der Tat mit wenigen Veränderungen von einem geschickten Holzschnitzer nach Dürers Zeichnung ausgeführt worden ist. In dem von drei Engeln bekrönten Rundgiebel sieht man Christus als Weltenrichter zwischen Maria und Johannes, auf der Erdkugel tronend, inmitten auf dem Fries des Architravs die Scheidung der Seligen, die von Petrus zum Himmel (der durch eine Sonne angedeutet wird) geleitet werden, von den Verdammten, die der Satan gefesselt in den Höllenrachen treibt. Dieser reich bemalte und vergoldete Rahmen, der uns noch heute im Germanischen Museum zu Nürnberg erhalten ist, während die Umrahmung des Originalbildes in Wien nur eine moderne Kopie des ursprünglichen ist, gehört also von allem Anfang mit zur Wirkung des Gemäldes, nicht nur vom Standpunkt des Dekorativen aus, sondern weil jene andeutende Darstellung des Jüngsten Gerichtes gleichsam eine Einleitung zum Gegenstande des Bildes selbst gibt. Hier sehen wir einen Vorgang dargestellt, der wie eine Vision nur in den Wolken spielt: oben die heilige Dreifaltigkeit, umgeben von einem Chor von Engeln mit den Marterwerkzeugen; ihr nahe ein Kreis von verehrenden Heiligen, links zumeist weibliche, geführt von Maria, unter ihnen Katharina, Barbara u. a., rechts größtenteils männliche, geführt von Johannes dem Täufer, unter ihnen David und Moses; der Erde näher gerückt ein zweiter vollerer Kreis von anbetenden Seligen, darunter links der Papst, ein Kardinal, der den andächtigen Stifter des Bildes Matthaeus Landauer in seinen Schutz genommen hat, ein Mönch und andere Geistliche, rechts der Kaiser, ein König, ein Ritter, Bürger und Bauern. Unterhalb der Wolken sieht man endlich ein wundervolles Stück Erde, und rechts steht der Künstler selbst, der sich auf einer Tafel mit lateinischer Inschrift als den Maler des 1511 vollendeten Werkes bekennt — eines der besten Selbstbildnisse, die wir von dem Meister haben. Der Inhalt der Darstellung ist völlig klar: es ist die Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit durch die Heiligen und die seligen Vertreter der menschlichen Stände. Schwerlich trifft daher Thausings seither geläufig gewordene Bezeichnung des Gemäldes als „Allerheiligenbild" das Richtige, selbst wenn es feststünde, daß die von Landauer gestiftete Kapelle wirklich Allen Heiligen gewidmet war. In dem ersten Entwurf nimmt die heilige Dreifaltigkeit einen größeren Raum ein, als in dem ausgeführten Bilde, und Moses und David erscheinen dort in der unteren Reihe statt in der Schar der Heiligen. Erst später hat Dürer die Scheidung der Heiligen von den menschlichen Ständen vorgenommen. — Für ebenso vollendet, wie die meisterhafte Komposition, möchten wir, entgegen den heute herrschenden Vorstellungen, das Kolorit halten. Die Pracht der hellen, leuchtenden Farben, unter die echtes Blattgold gemischt erscheint, paßt völlig zu Dürers poetischen Erfassung des Gegenstandes. Wenn die Wahl „schöner Farben" zu Dürers Zeit immer die Bedingung des Bestellers war, so ist er dieser Bedingung in vollstem Maße nachgekommen: auch heute noch leuchten uns die herrlichen Farben des Bildes in der ursprünglichen Frische entgegen.

Gustav Glück







Domenico Feti

(1589—1624)

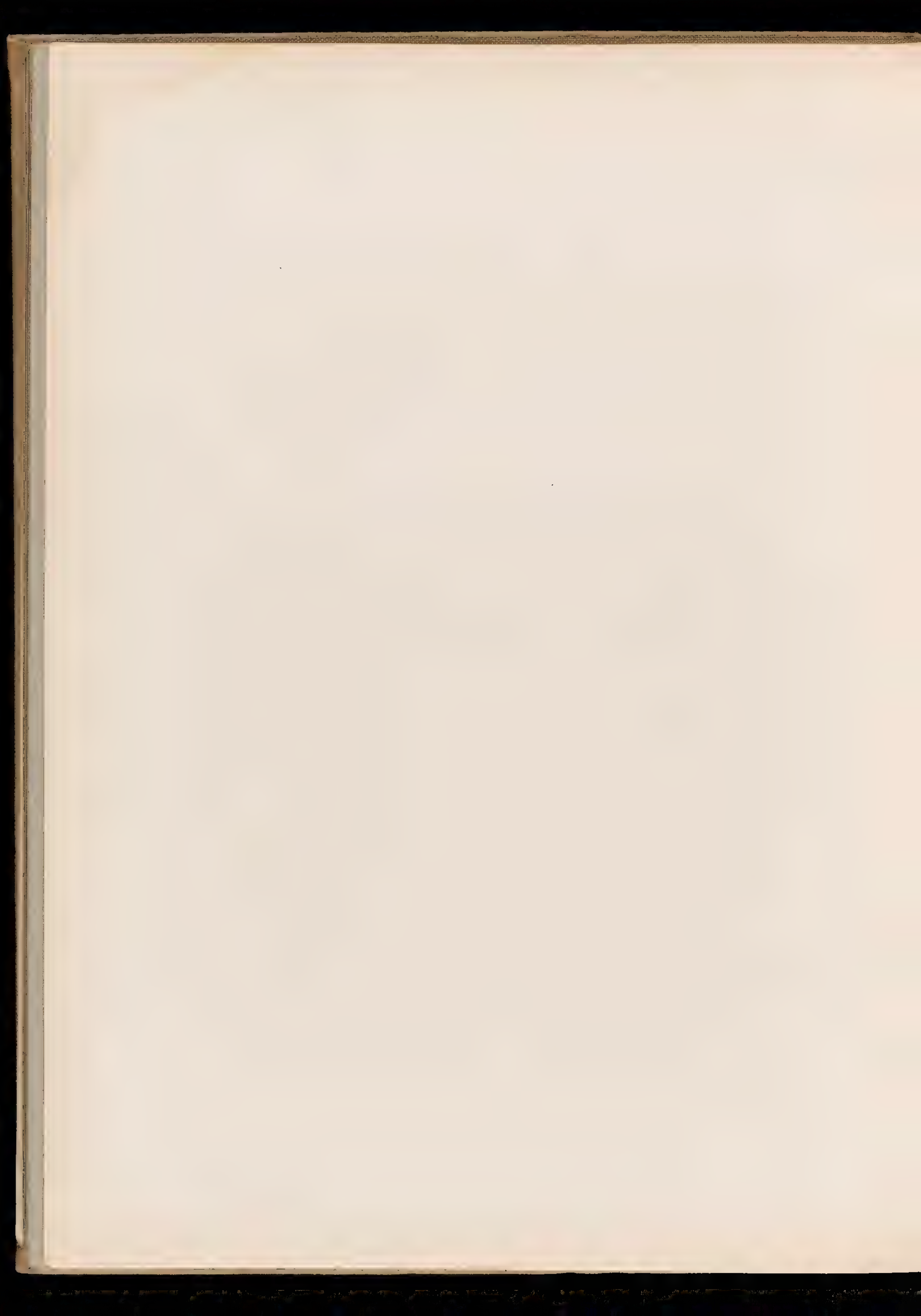
Ein Marktplatz

Holz; 61×44 cm

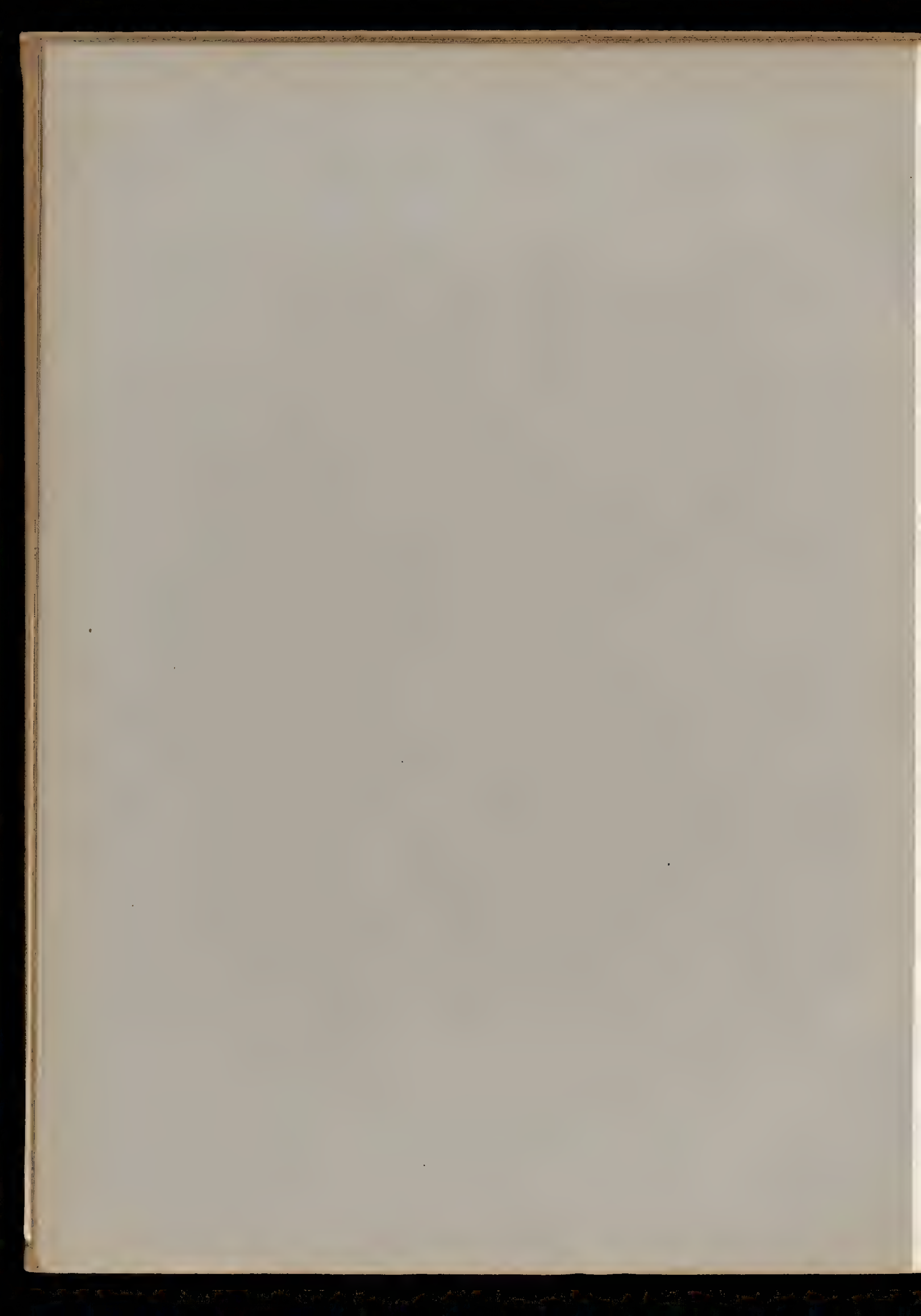
Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie

Zu den eigenartigsten und vielseitigsten italienischen Malern des siebzehnten Jahrhunderts gehört Domenico Feti, der, in Rom geboren, Cigolis Unterweisung genossen hat und als Hofmaler des Herzogs von Mantua jung gestorben ist. Zu seiner Zeit wurden seine Werke außerordentlich geschätzt: die berühmten Sammlungen des Königs von England Karl I. und des Erzherzogs und Statthalters der Niederlande Leopold Wilhelm waren reich an Gemälden seiner Hand. Noch im achtzehnten Jahrhundert sind im kaiserlichen Besitze mehr als zwanzig Bilder des Meisters nachweisbar. Davon wurde im Jahre 1742 etwa die Hälfte an die Dresdener Königliche Galerie abgegeben. Hier sah diesen Teil kein Geringerer als Goethe, als er während seiner Leipziger Studienzeit Dresden besuchte, allein zu dem Zwecke, die Galerie zu besichtigen. Der Galerie-Inspektor Riedel, der Sohn und Nachfolger des Mannes, der eben jene Gemälde von Feti aus der Prager kaiserlichen Galerie nach Dresden gebracht hatte, war hier sein Führer und mag ihn auch auf die Vorzüge von Fetis Kunst aufmerksam gemacht haben. „Freilich war ich", erzählt Goethe in Wahrheit und Dichtung, „in den höheren Sinn der italienischen Schule nicht eingedrungen, aber Domenico Feti, ein trefflicher Künstler, wiewohl Humorist und also nicht vom ersten Range, hatte mich sehr angesprochen. Geistliche Gegenstände mußten gemalt werden. Er hielt sich an die neutestamentlichen Parabeln und stellte sie gern dar, mit viel Eigenheit, Geschmack und guter Laune. Er führte sie dadurch ganz aus dem gemeinen Leben heran, und die so geistreichen als naiven Einzelnheiten seiner Kompositionen, durch einen freien Pinsel empfohlen, hatten sich mir lebendig eingedrückt." Als aber Goethe seine Begeisterung für Feti in Straßburg Herdern mitteilen wollte, antwortete dieser in seiner scharfen Weise mit einem kränkenden und recht geschmacklosen Spottvers. Gerade jene von Goethe gerühmten Parabelbilder gehören aber in der Tat zu den merkwürdigsten und wertvollsten Schöpfungen Fetis, sie stehen in der italienischen Kunst des siebzehnten Jahrhunderts einzig da. Schon die Wahl der Gegenstände, noch mehr aber ihre sittenbildliche Behandlung ist für Italien fast etwas Unerhörtes. Ähnlich wie der große Niederländer Peter Bruegel der Ältere hat auch Feti von der Darstellung biblischer Parabeln aus den Weg zum reinen Sittenbilde gefunden. Ein Beispiel bietet das hier abgebildete kleine Gemälde, das zu der noch immer reichen Reihe von Fetis Werken in der Wiener Galerie gehört. Wir blicken in den hohen Laubengang einer norditalienischen Stadt; hier hat ein Juwelenhändler seine Bude aufgeschlagen und zeigt den Umstehenden seine Ware, eine Frau sitzt auf dem Boden und bietet Tauben und Enten feil, ein Arbeiter schiebt einen Karren, im Hintergrund sieht man das lebhafte Treiben der Straße. Die Malerei ist frisch und breit, ein feiner Silberton liegt über dem hellen Bilde. In solchen Stücken zeigt sich der vielseitige, immer geistreiche Feti als ein begabterer Vorläufer des auf italienischem Boden tätigen Niederländers Pieter van Laer, genannt Bamboccio, nach dem man solche hie und da auch von Italienern gemalte Darstellungen des gewöhnlichen Lebens Bambocciaden genannt hat.

Gustav Glück







Bernhard Strigel

(1460—1528)

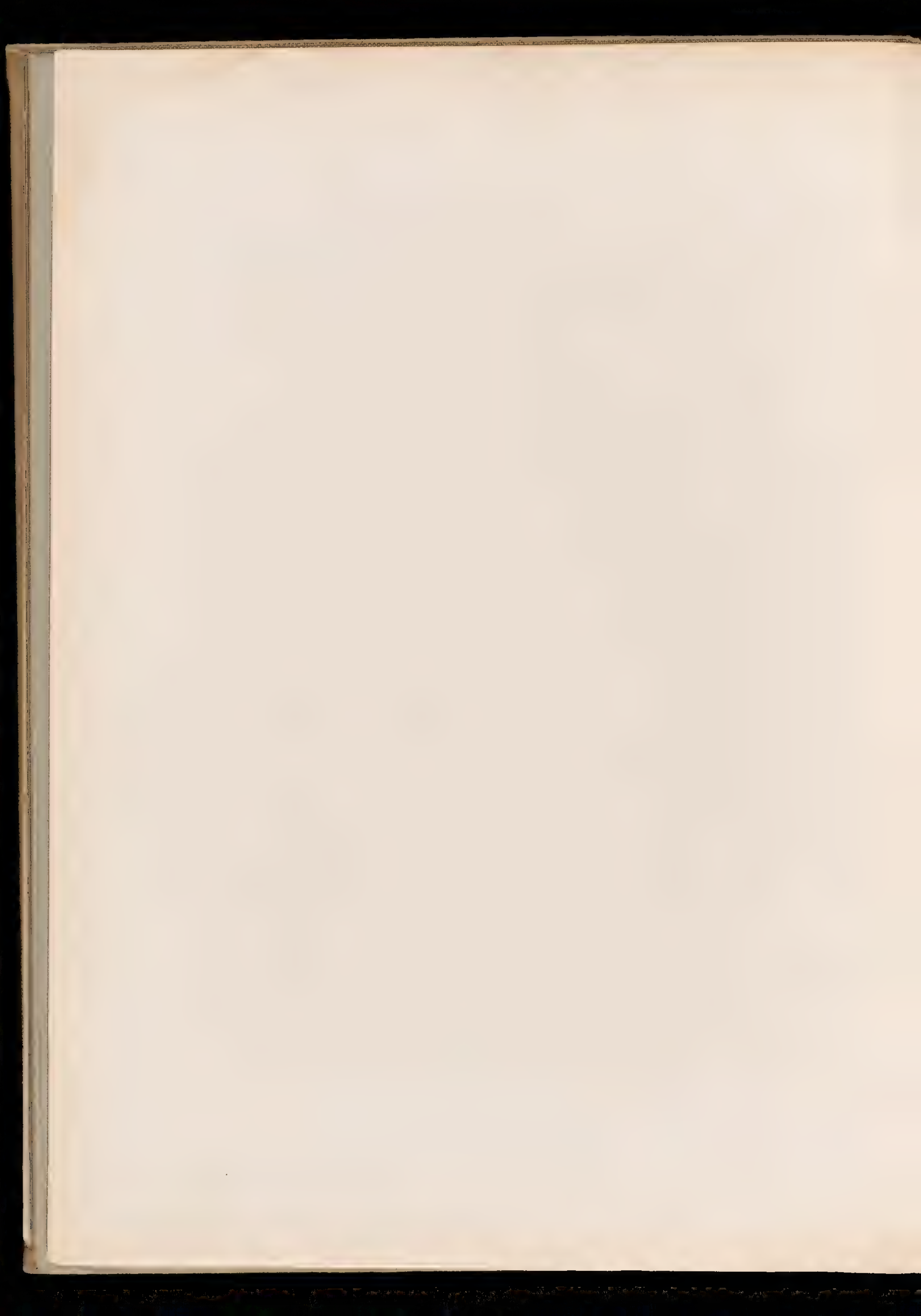
König Ludwig II. von Ungarn als Kind

Holz; 29 : 22 cm

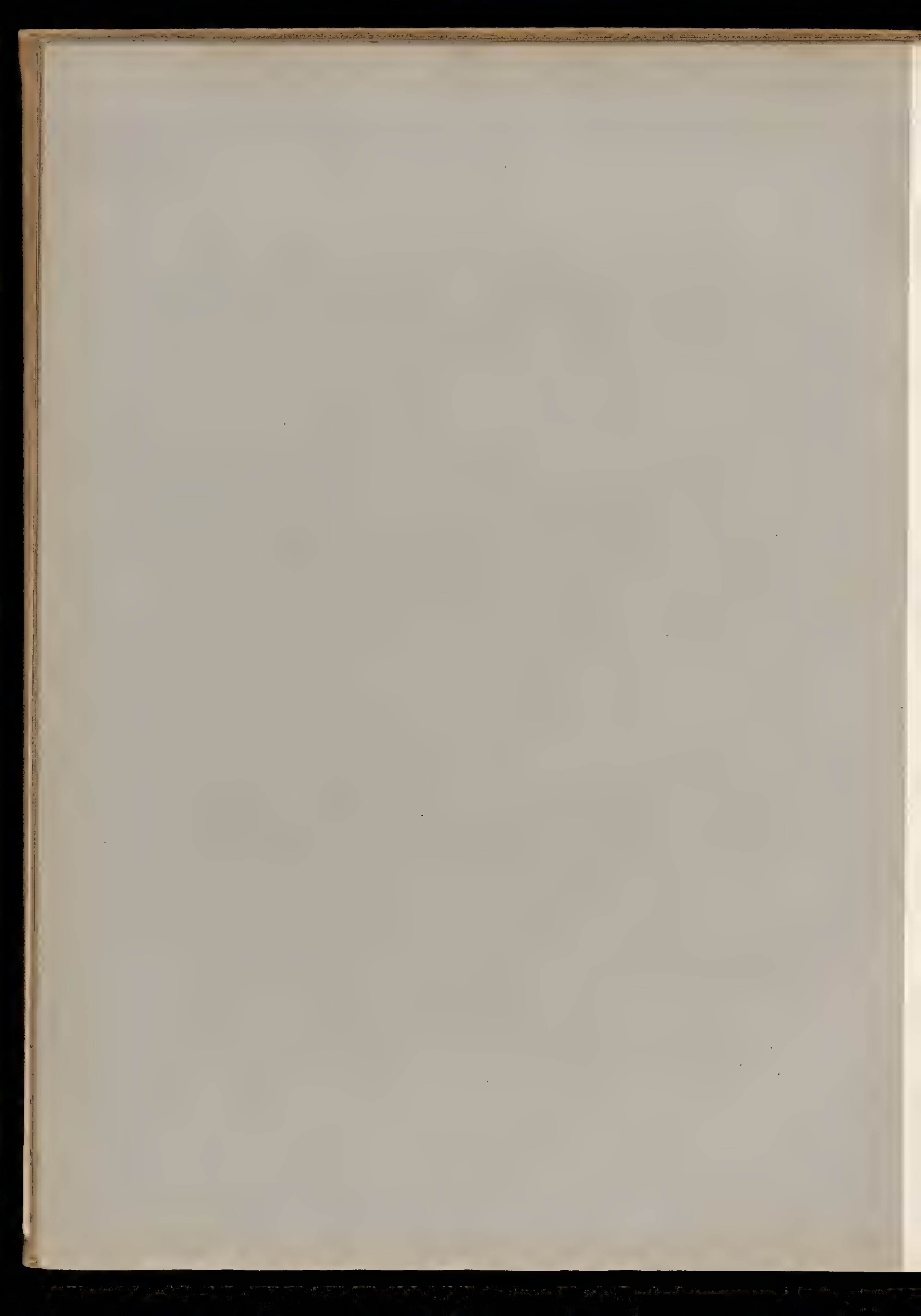
Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie

Die Wiener Kaiserliche Galerie besitzt von dem schwäbischen Hofmaler Maximilians I. Bernhard Strigel aus Memmingen eine Reihe von merkwürdigen Bildnissen. Das Wichtigste darunter ist wohl das Gruppenbild des Kaisers mit seiner Familie. Wir sehen darauf in Halbfiguren Kaiser Maximilian mit seinen beiden Enkeln Karl V. und Ferdinand I., seinem Sohne Philipp dem Schönen, seiner ersten Frau Maria von Burgund und endlich dem späteren König von Ungarn Ludwig II., der erst nach des Kaisers Tode dessen Schwiegerenkel werden sollte. Die Zusammenstellung ist merkwürdig: während die Tochter des Kaisers, Margarete, und seine drei weiblichen Enkelkinder Eleonora, Isabella und Maria, die damals alle noch lebten, ebenso fehlen wie seine zweite Frau Bianca Maria Sforza, die damals schon verstorben war, erscheint hier der junge Ludwig von Ungarn, als gehörte er schon zur Familie. Es muß ein besonderer Anlaß vorhanden gewesen sein, als der Kaiser dieses Gruppenbild bei seinem Hofmaler bestellte. Wir meinen, daß das Bild zu der Zeit entstanden sein muß, da dem alternden Kaiser, der sein Leben lang zur Mehrung der Macht seines Hauses Heiratspläne geschmiedet hatte, endlich ein großer Wurf gelungen war: die Doppelverlobung seines Enkels Ferdinand mit Anna von Ungarn und seiner Enkelin Maria mit Ludwig von Ungarn. Diese Verlobung, für uns merkwürdig, da es sich um kleine Kinder handelt, doch, wie der Kaiser richtig vorhersah, von der größten Bedeutung für die Zukunft des habsburgischen Hauses, wurde im Sommer 1515 in Wien gefeiert. Zu dieser Zeit mag Maximilian den Wunsch gehabt haben, die Mitglieder der Familie, die zur Mehrung der Macht seines Hauses am meisten beigetragen hatten und noch beitragen sollten, auf einem Bilde vereinigt zu sehen. In der Tat stimmt auch das Alter der Lebenden von den Dargestellten zu dieser Annahme: Karl V. ist etwa fünfzehn, Ferdinand I. zwölf und Ludwig von Ungarn etwa neun Jahre alt. Auch die Kränze in den Haaren Ferdinands und Ludwigs deuten wohl auf die Verlobung hin. Zur selben Zeit ist auch ohne Zweifel das hier wiedergegebene Einzelbildnis Ludwigs von Ungarn entstanden. Der neunjährige Bräutigam erscheint darauf ebenfalls mit einem Kränzchen in seinen langen blonden Haaren. Er ist gekleidet in ein kostbares Gewand aus Goldbrokat und trägt auf der Brust einen kostbaren Anhänger an einer goldenen Kette. Sein blasses Gesicht, vom Maler sehr eingehend mit grünlichen Halbtönen modelliert, hebt sich vortrefflich von dem hellen Blau des Hintergrundes ab. Als Kunstwerk ziehen wir dieses kleine Bildchen jenem großen Gruppenbilde, auf dem der junge Prinz ganz ähnlich dargestellt ist, ohne Zögern vor. Während dort die steife Anordnung der Personen und die mangelhafte Perspektive für den modernen Beschauer etwas Störendes hat, vermögen wir in dem Einzelbildnis ein wahres Kleinod harmonischer, zeichnerischer und malerischer Durchbildung zu erkennen. Auch dieses feine kleine Kunstwerk verdanken wir, wie wir gesehen haben, im Grunde der Heiratspolitik des sechzehnten Jahrhunderts.

Gustav Glück







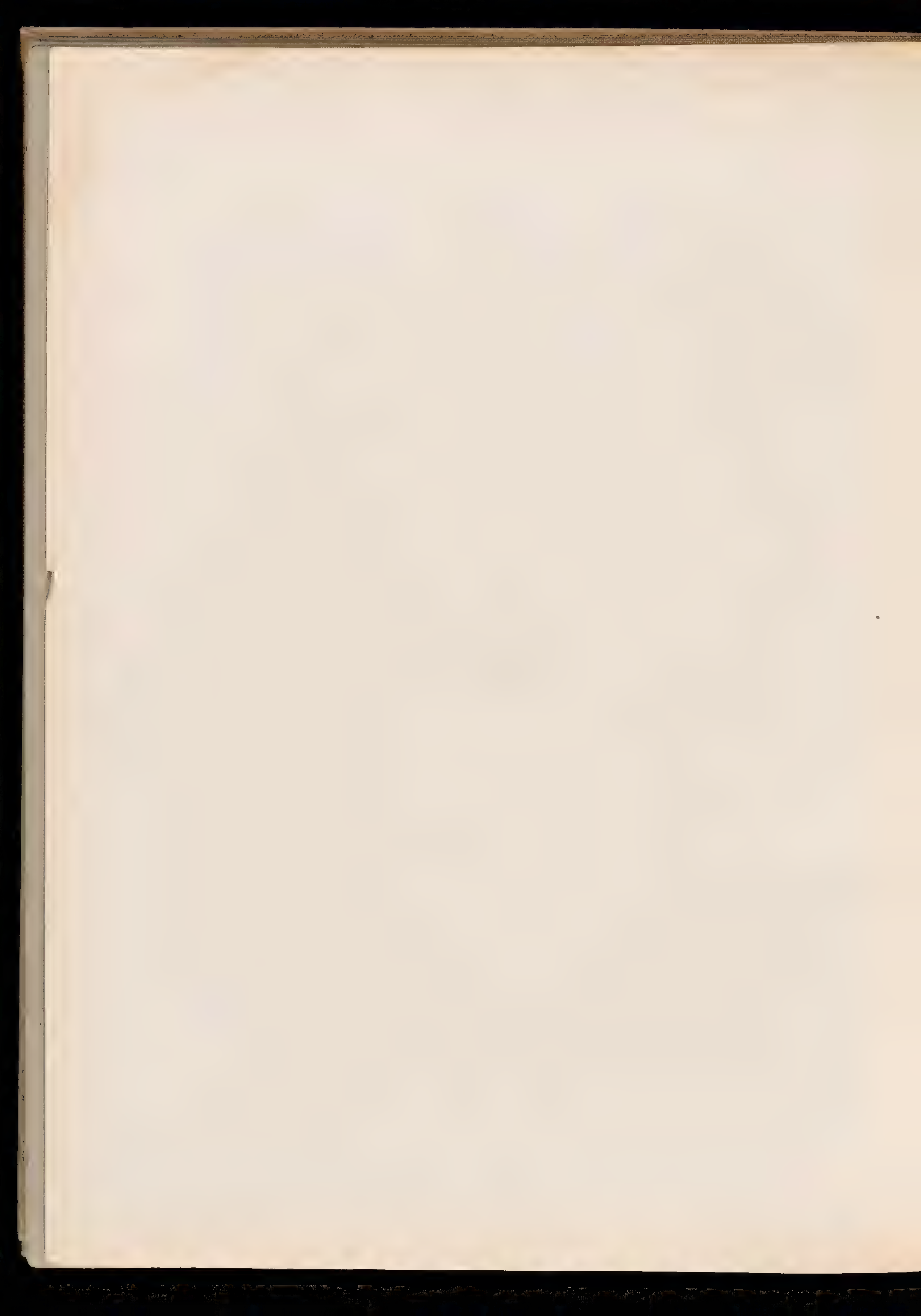
DIE GALERIEN EUROPAS

VI. BAND 1911 / HEFT 11

FARBIGE REPRODUKTIONEN:

Tizian, Danae / Peter Bruegel d. Ä., Die Jäger im Schnee / Velazquez, Bildnis der Infantin Margareta Theresia / Van Dyck, Bildnis des Prinzen Ruprecht von der Pfalz / Rubens, Helene Fourment (Das Pelzchen)





Tiziano Vecellio

(1477?—1576)

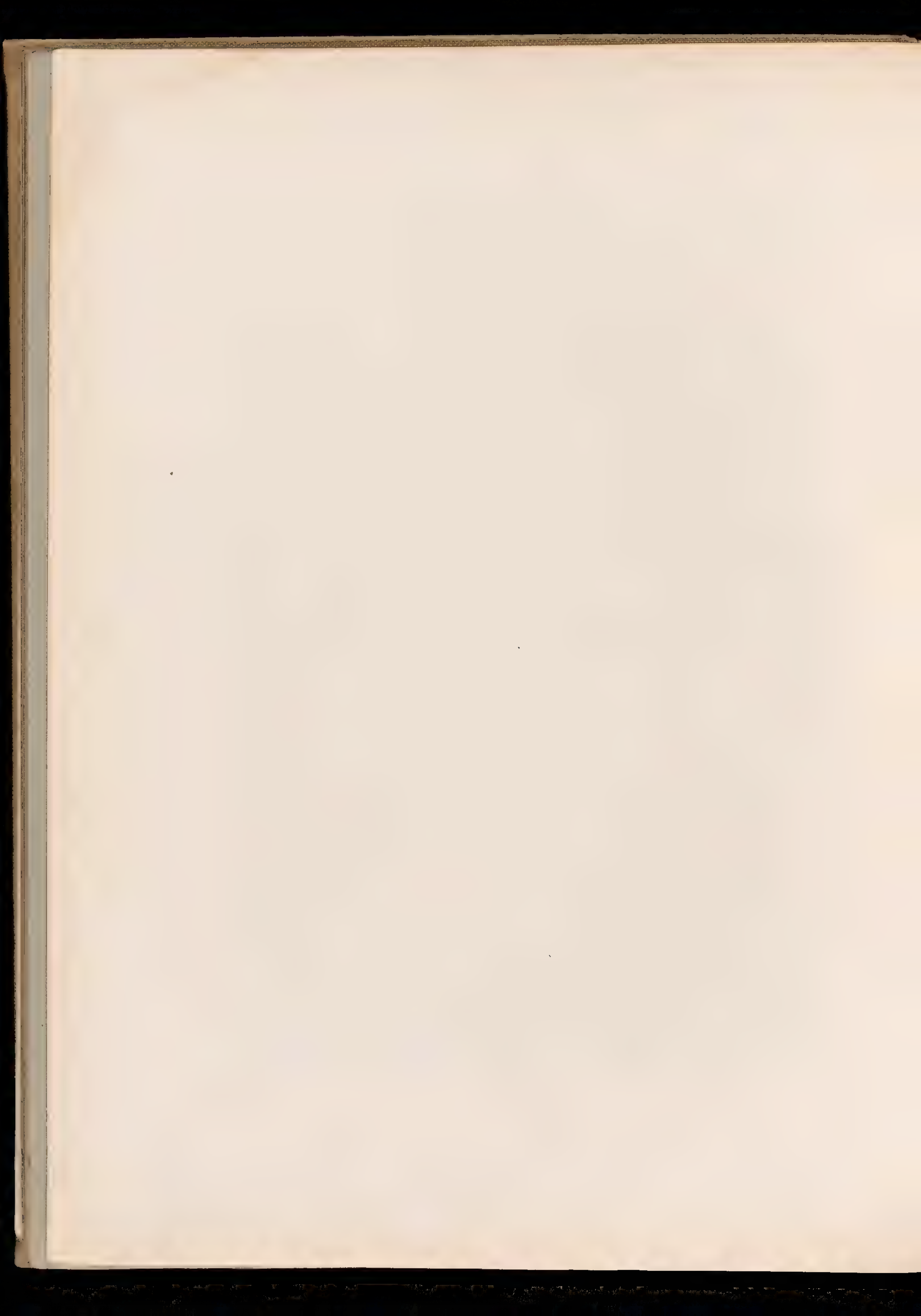
Danae

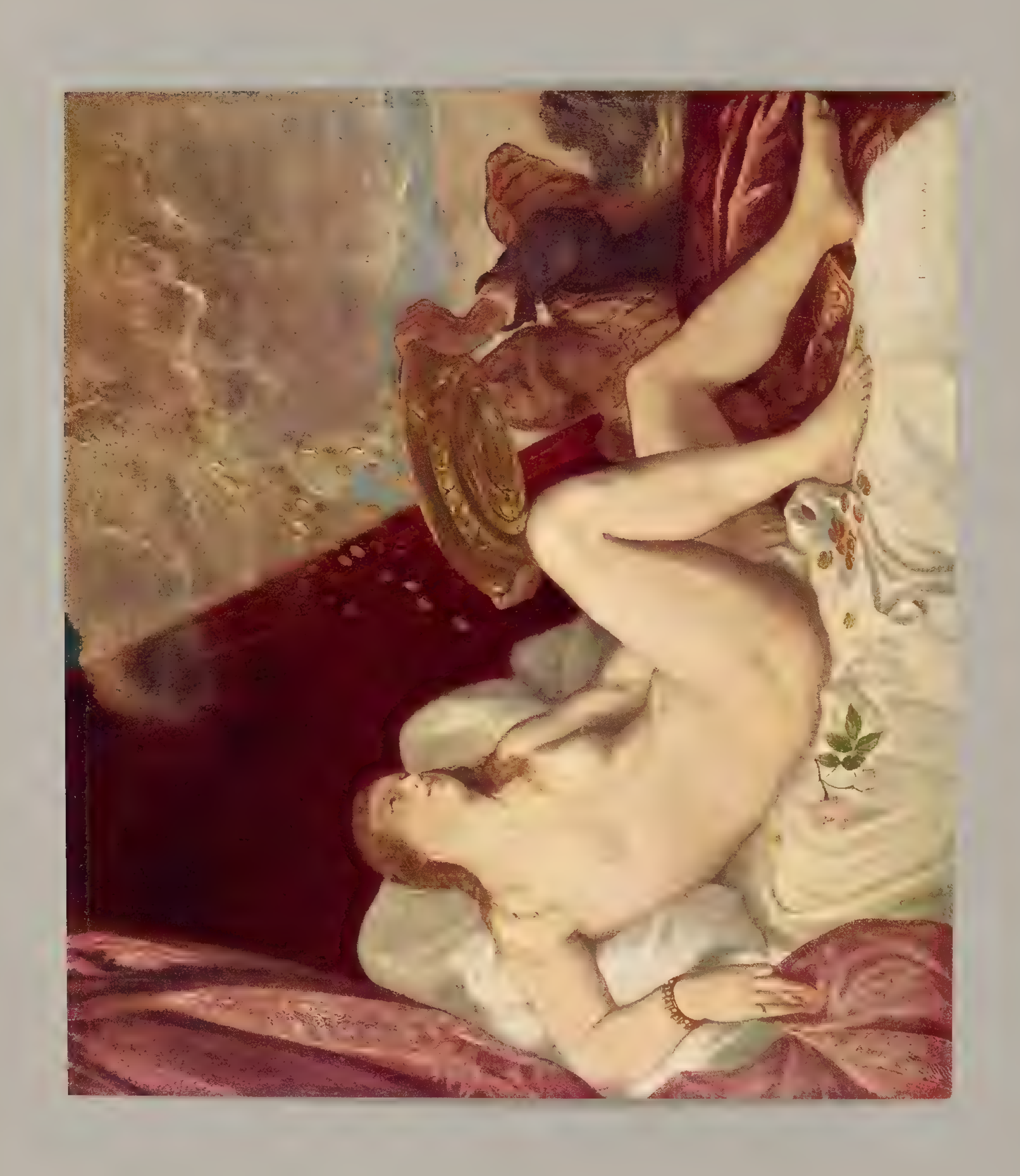
Leinwand; 138×152 cm

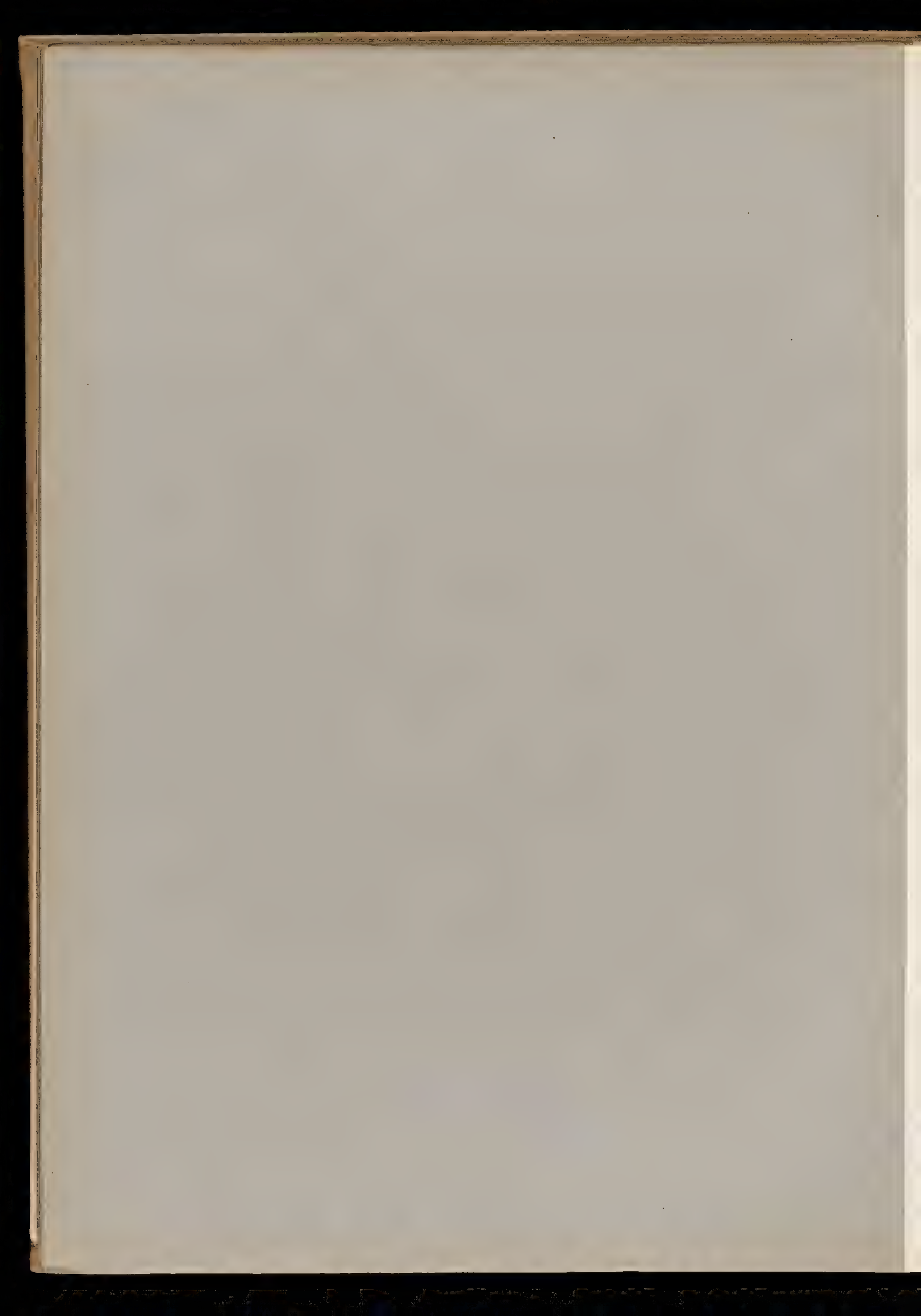
Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie

Von manchen Kompositionen Tizians gibt es eine größere Anzahl von Wiederholungen, die denselben Gegenstand mit leichten Veränderungen wiedergeben. Tizian selbst hat sich nicht gescheut, seine eigenen Schöpfungen zu wiederholen; denn er war frei von jener Sucht nach Neuem, die erst dem Säkulum der Zeitungen und Telegramme eigen geworden ist. Der Vorwurf, der Künstler könnte sich selbst abgeschrieben haben, war Tizians Zeit fremd; hatte er für einen Stoff eine vollendete Fassung gefunden, so lag nichts daran, wenn er sie in einem neuen Werke beibehielt. Andere Wiederholungen, die in der Werkstatt des Meisters, manchmal unter sehr geringer eigenhändiger Beteiligung, von Schülern und Gehilfen gemalt wurden, erklären sich aus dem damaligen mehr handwerksmäßigen Betrieb der Malerei. Was aus einer bestimmten Werkstatt hervorging, trug den Namen des Meisters, gleichgültig, ob das Werk die Arbeit des Meisters selbst oder seiner Gehilfen war. Auch ein so großer Künstler wie Tizian hat auf die Ausführung durch seine eigene Hand nicht so viel Gewicht gelegt, wie heute jeder Stümper. Welcher moderne Künstler würde seinem Besteller einen ähnlichen Vorschlag machen, wie Tizian, der es dem Kaiser Karl V. aus freien Stücken anheimstellte, ob er den Kopf des Gesandten Vargas, den Tizian auf seiner „Heiligen Dreifaltigkeit“ angebracht hatte, durch irgend einen Maler mit ein paar Strichen in eine andere Person verwandeln lassen wolle, wenn ihm dieser Kopf nicht gefallen sollte? Außer den eigenhändigen und Werkstattwiederholungen gibt es auch noch von Tizians Werken veränderte Kopien, die von geschickten venezianischen Malern des 17. Jahrhunderts teils retrospektiven Neigungen folgend, teils wirklich in der Absicht, gläubige Sammler zu täuschen, hergestellt worden sind. Von späteren Kopien und Nachahmungen wollen wir hier natürlich ganz absehen. — In einer großen Anzahl von solchen Wiederholungen, die wir bald in die eine, bald in eine andere der hier andeutend bezeichneten Klassen einreihen können, ist uns auch Tizians berühmte Komposition der „Danae“ erhalten. Das früheste von diesen Exemplaren ist das um das Jahr 1545 von Ottavio Farnese beim Künstler bestellte Gemälde des Neapler Museums. Hier ist die Gestalt der Danae, in einer wundervoll natürlichen und bequemen Lage auf ihr Bett hingestreckt, schon dieselbe, wie auf den späteren Wiederholungen. Zur Seite aber enteilt Amor mit fast entsetzter Gebärde — ein merkwürdiger Gegensatz zur Auffassung Correggios in seinem berühmten Bilde der Villa Borghese, wo Amor beinahe erfreut der Wolke entgegensieht und zwei Amoretten gemütlich zu Füßen Danaes spielen. In einem herrlichen zweiten Gemälde, das Tizian für Kaiser Karl V. 1554 gemalt hat und das sich heute im Prado zu Madrid befindet, hat er an die Stelle jenes widerstrebenden Amors eine willfährigere Gestalt gesetzt: eine recht häßliche alte Frau, die eifrig die aus der Wolke, in die sich Jupiter gekleidet hat, herabfallenden Goldstücke mit ihrer Schürze auffängt. Bei dieser Fassung, die durch die realistische Gestalt der Dienerin, die einer Kupplerin gleicht, den moralischen Abscheu vor der geldbringenden Form der Liebe noch deutlicher ausdrückt, als jene Figur Amors, ist Tizian in der Zukunft geblieben. Eine Werkstattwiederholung der Ermitage zu Petersburg gibt mit wenigen Veränderungen dasselbe Motiv wieder, und auch das hier abgebildete Gemälde der Kaiserlichen Galerie zu Wien zeigt die Gestalt eines alten Weibes, freilich diesmal mehr in den Hintergrund gerückt, in Vorderansicht statt im Profil und eine Schüssel statt der Schürze den herabfallenden Goldmünzen entgegenhaltend. Fast am Bildrande oben ist hier das, ähnlich wie in Correggios Jo, aus Wolken gebildete Haupt Jupiters sichtbar. Die Ausführung ist nicht ganz von der Feinheit der Exemplare in Madrid und in Neapel, weshalb das Bild, obwohl es vom Künstler mit seinem vollen Namen bezeichnet worden ist, wohl nur als eine vorzügliche Werkstattwiederholung gelten kann. An der glücklich veränderten Komposition, wie an der Malerei des mit stark vertriebenen Tönen behandelten Körpers hat wohl Tizian selbst einen beträchtlichen Anteil. Eine besonders feine Einzelheit ist die auf das weiße Lager neben die Goldstücke hingestreute Rose, die mit dem rosafarbenen Vorhange aufs schönste harmoniert.

Gustav Glück







Peter Bruegel der Ältere

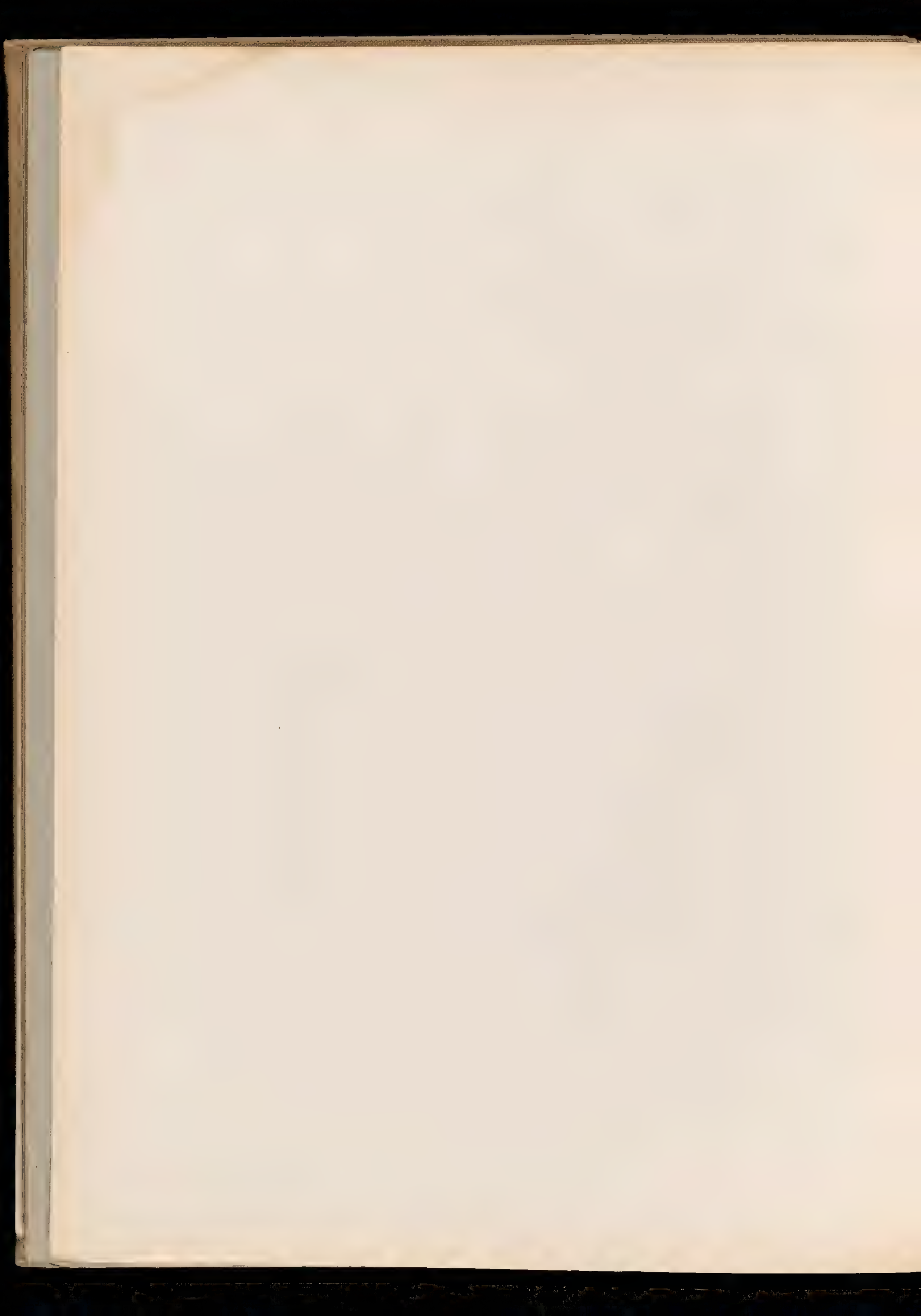
(um 1525—1569)

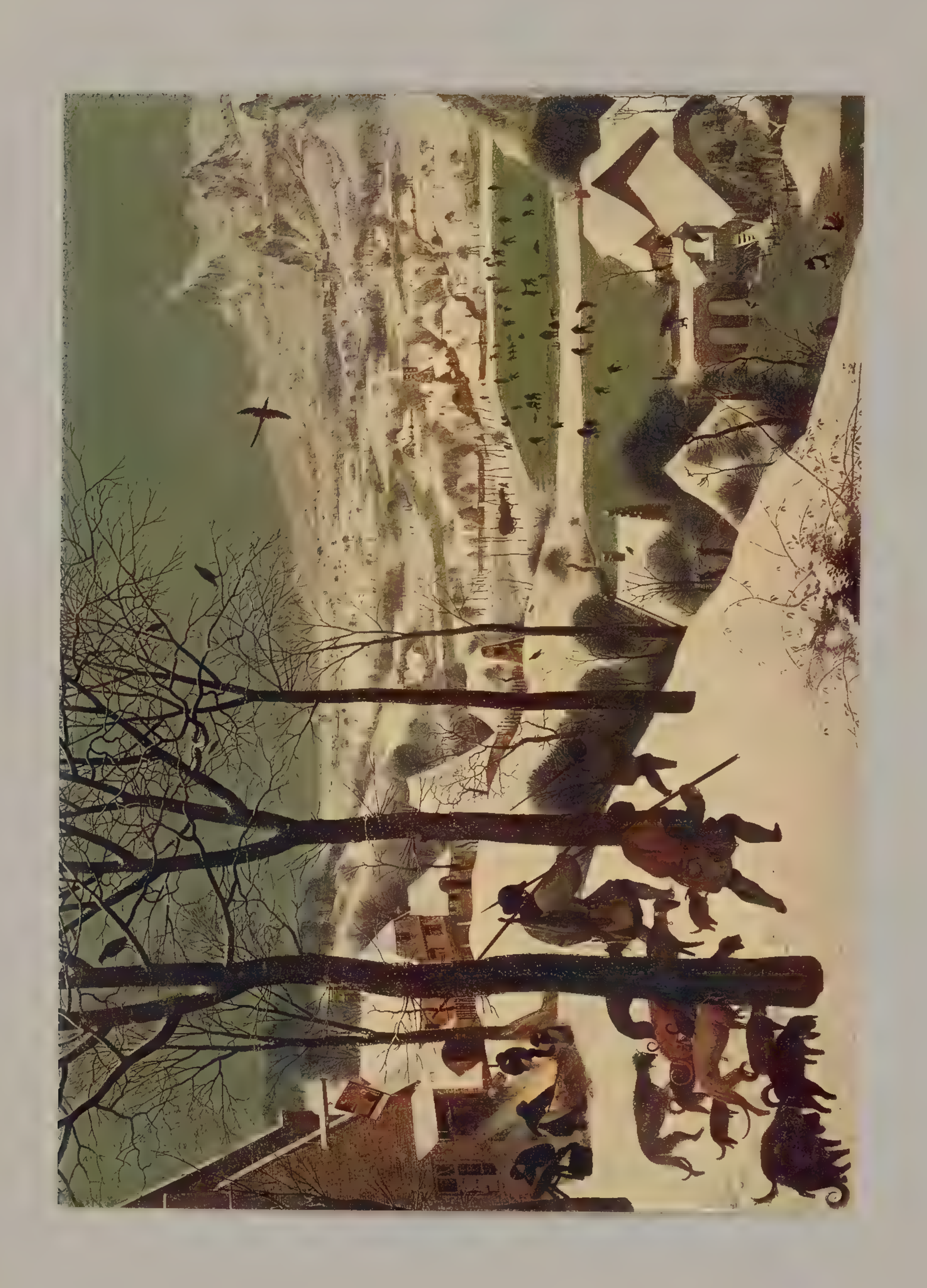
Die Jäger im Schnee (Februar)

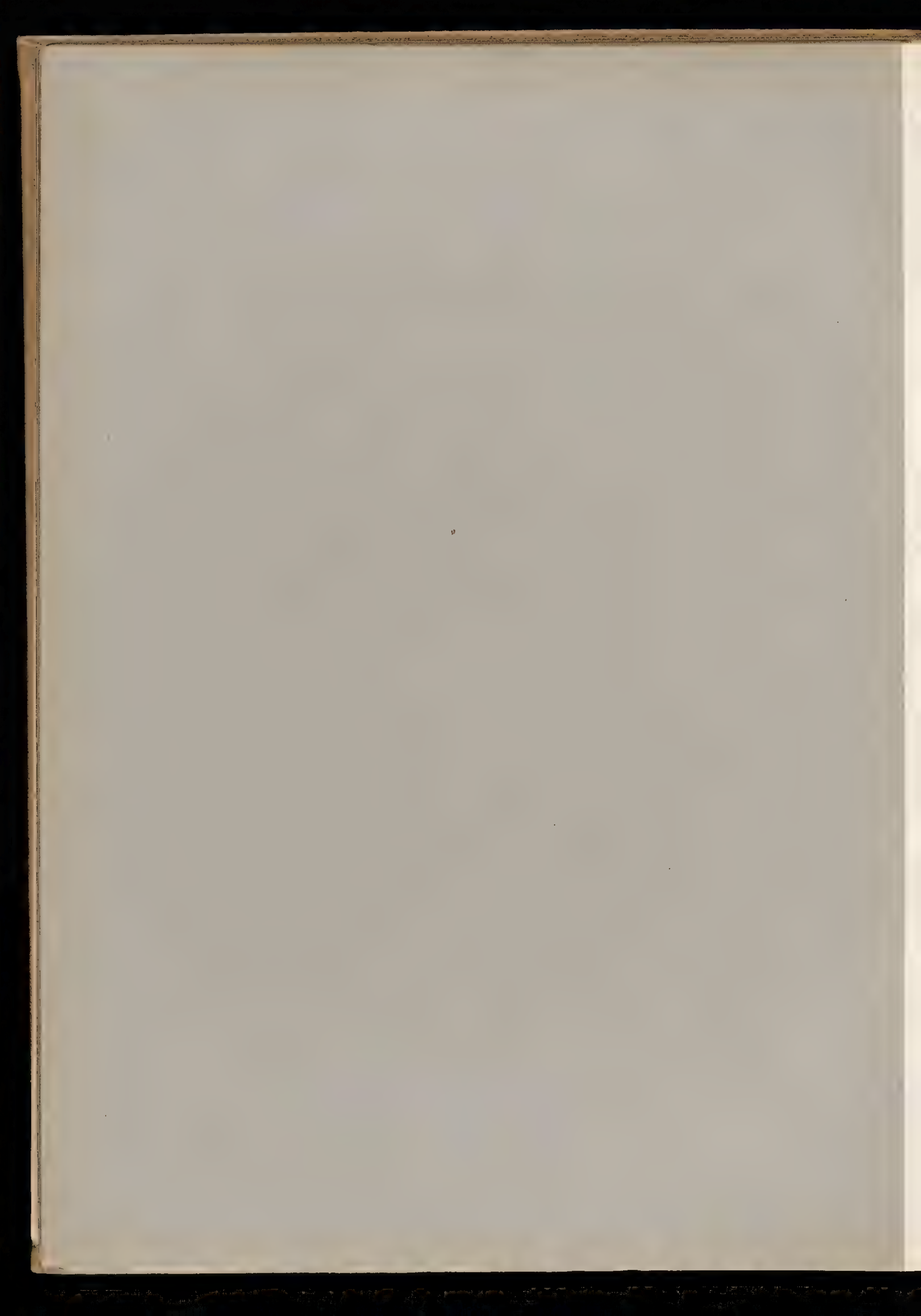
Leinwand; 117×162 cm

Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie

Der große Darsteller der Bauern und des Landlebens, Peter Bruegel der Altere, genannt der Bauernbruegel, spielt auch in der Geschichte der Landschaftsmalerei eine große Rolle. Wenn wir ein Bild wie das vorliegende betrachten, müssen wir uns daran erinnern, daß die reine Landschaft ohne historische Staffage — ein Fach der Malerei, das uns heute so geläufig ist — zu Bruegels Zeiten etwas ganz Neues war. Tafelbilder mit reinen Landschaften lassen sich vor Bruegel kaum nachweisen. Am reinsten zeigt sich die Landschaft, die ja auch von den alten Niederländern in den Hintergründen ihrer historischen Darstellungen mit voller Liebe verwendet wurde, in den Illustrationen zu den Kalendarien der Gebetbücher des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts. Hier bieten die Bilder, die die einzelnen Monate illustrieren sollen, einen willkommenen Anlaß zur Schilderung der Natur und des Landlebens. Auch die hier wiedergegebene herrliche Winterlandschaft gehört zu einer Serie von zwölf Monatsbildern, die Bruegel geschaffen oder wenigstens geplant hat. Ob er diese Reihe wirklich fertig gemalt hat, bleibt zweifelhaft; denn schon in der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm, des Begründers der Kaiserlichen Galerie im siebzehnten Jahrhundert, waren davon nur fünf Stücke erhalten. Heute sind nur wieder vier nachweisbar, drei in der Kaiserlichen Galerie in Wien und eines im Besitze des Fürsten Lobkowitz auf Schloß Raudnitz. Das vorliegende Bild stellt offenbar den Monat Februar vor, der schon in dem Gebetbuche des Herzogs von Berry in Chantilly aus dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts und auch in dem berühmten Breviarium Grimani der Markusbibliothek in Venedig, aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, durch eine Schneelandschaft illustriert worden war. Bruegel ist als Schilderer des Winters ganz unübertrefflich, er hat den Schnee mit besonderer Vorliebe gemalt und selbst manche biblische Vorgänge, wie zum Beispiel die Volkszählung zu Bethlehem, den Kindermord und die Anbetung der Könige, in Schneelandschaften versetzt. Das Vollendetste aber auf diesem Gebiete hat er in der vorliegenden Landschaft gegeben. Wunderbar heben sich die dunklen Silhouetten der Jäger, ihrer Hunde und der entlaubten Bäume von den weiten Schneeflächen ab. Im Hintergrunde sieht man auf einer entlegenen Eisfläche Schlittschuhläufer sich tummeln. Weiter zurück ein im Schnee daliegendes Dorf, dahinter hohe Schneeberge, die Bruegel kaum in seiner niederländischen Heimat gesehen hat. Über dem Ganzen liegt ein schwerer, grauer Winterhimmel. Der Eindruck grimmiger Kälte wird noch vermehrt durch die Darstellung eines offenen Feuers, an dem sich — links vor einem Wirtshause — einige Bauersleute wärmen. Seit Bruegel haben viele Maler den Schnee zum Gegenstand ihrer Bilder gewählt, keiner aber hat ihn in der Wiedergabe der Winterstimmung übertroffen. Gustav Glück







Diego Velazquez

(1599—1660)

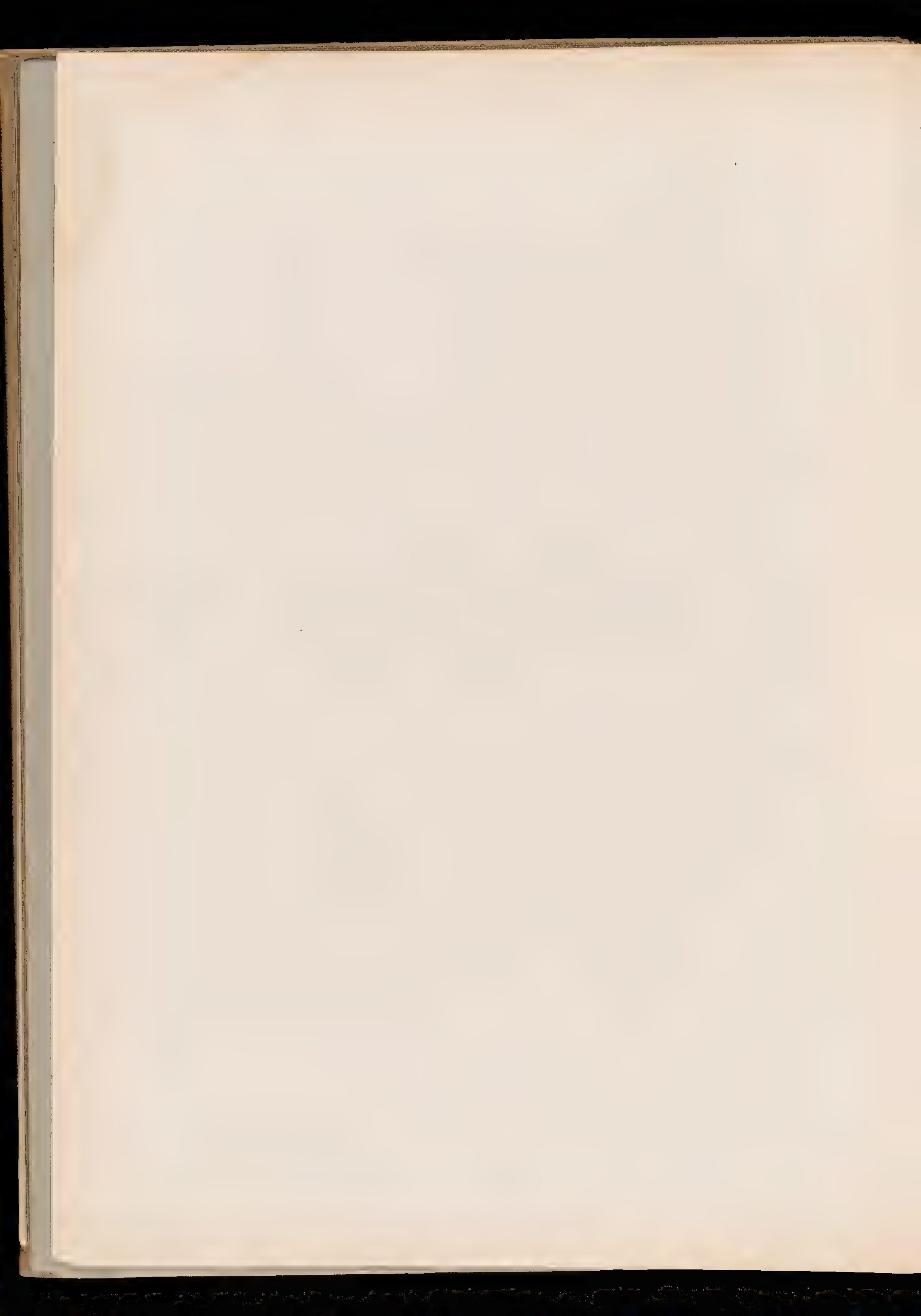
Bildnis der Infantin Margareta Theresia

Leinwand; 128×100 cm

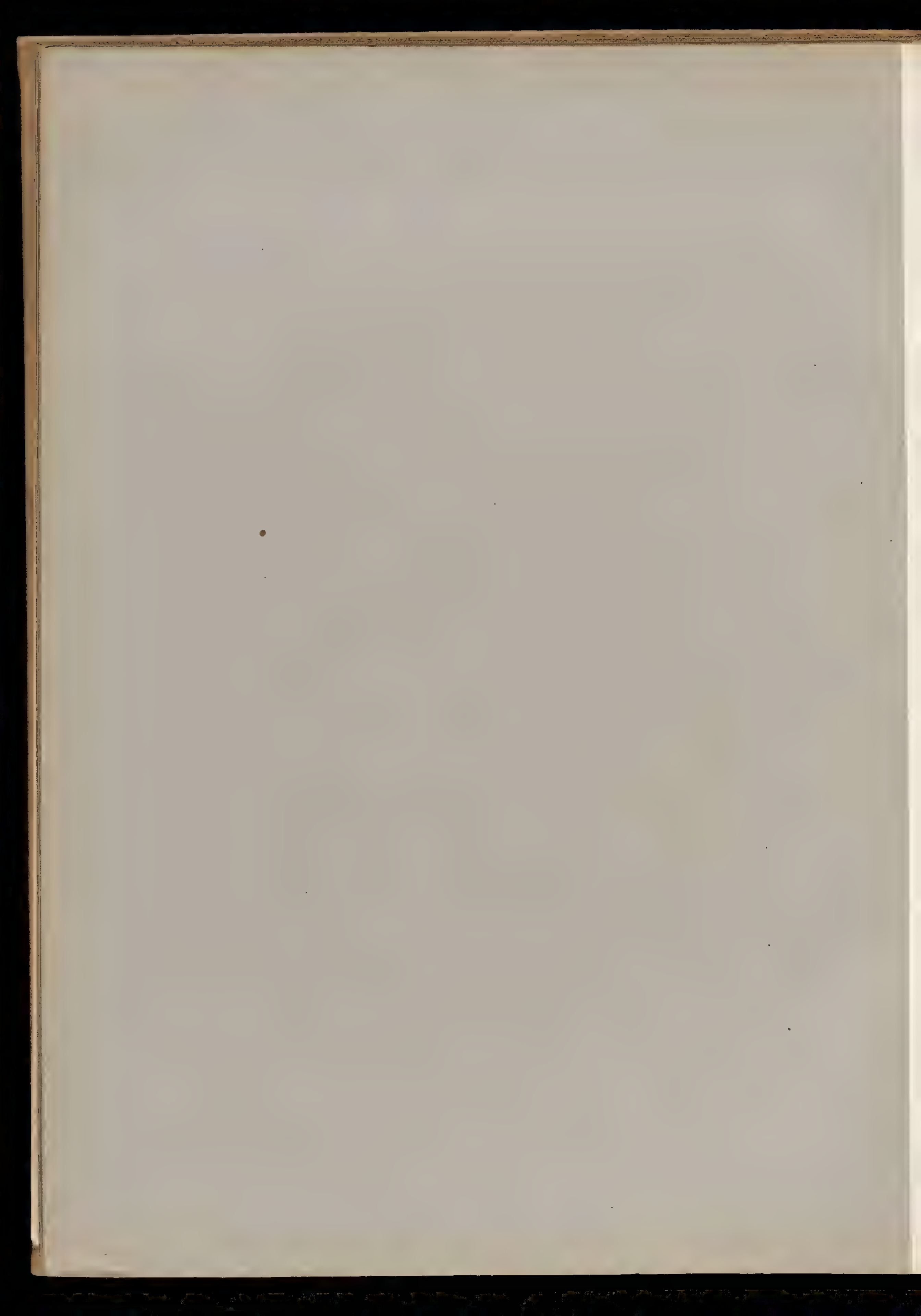
Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie

Es ist kein Wunder, daß gerade die Wiener Kaiserliche Galerie nicht weniger als vier Bildnisse der Infantin Margareta Theresia, der Tochter König Philipps IV. von Spanien und seiner zweiten Gemahlin Marianne von Oesterreich, alle von der Hand oder wenigstens aus der Werkstatt des großen spanischen Hofmalers Velazquez, besitzt. Wahrscheinlich verdanken alle diese Bildnisse politischen Heiratsplänen ihre Entstehung, jedenfalls hat man sich am Wiener Hofe für die äußere Gestalt der spanischen Prinzessin schon seit ihrer frühesten Jugend interessiert. Die Verhandlungen zwischen dem spanischen und dem österreichischen Hofe haben schließlich zur Vermählung der Infantin mit Kaiser Leopold I. geführt. Unter den Bildnissen Margareta Theresias, der späteren Kaiserin, ist das hier wiedergegebene das früheste, zugleich aber auch künstlerisch weitaus das hervorragendste. Die im Jahre 1651 geborene Infantin ist hier im Alter von etwa drei Jahren in der ganzen Frische ihrer glücklichen, von ihrem erfreuten, alternden Vater sorgsam behüteten Jugend dargestellt. Sie steht mit ihrem runden Kindergesicht und ihren offenen, schmucklosen hellblonden Kinderhaaren in einem blaßrosafarbenen, silbergestickten Kleidchen auf einem rotgemusterten Teppich neben einem Tisch mit blaugrauer Decke, auf dem ein Blumenstrauß steht. Die Anordnung kann kaum einfacher, kaum kunstloser sein. Trotzdem ist dieses Porträt neben dem des kleinen Infanten Philipp Prosper in derselben Galerie wohl das vollendetste Kinderbildnis, das die Geschichte der Kunst kennt. Die Wahrheit und Ehrlichkeit der Anschauung, die wunderbare malerische Wiedergabe auch der kleinsten Einzelheiten, wie etwa des herrlich gemalten Blumenstraußes, die ungeheuer feine, harmonische Zusammenstellung und Nebenordnung der einzelnen, sehr verschiedenen Farben machen das Bild zu einem unübertroffenen und unübertrefflichen Meisterwerk.

Gustav Glück







Anton van Dyck

(1599—1641)

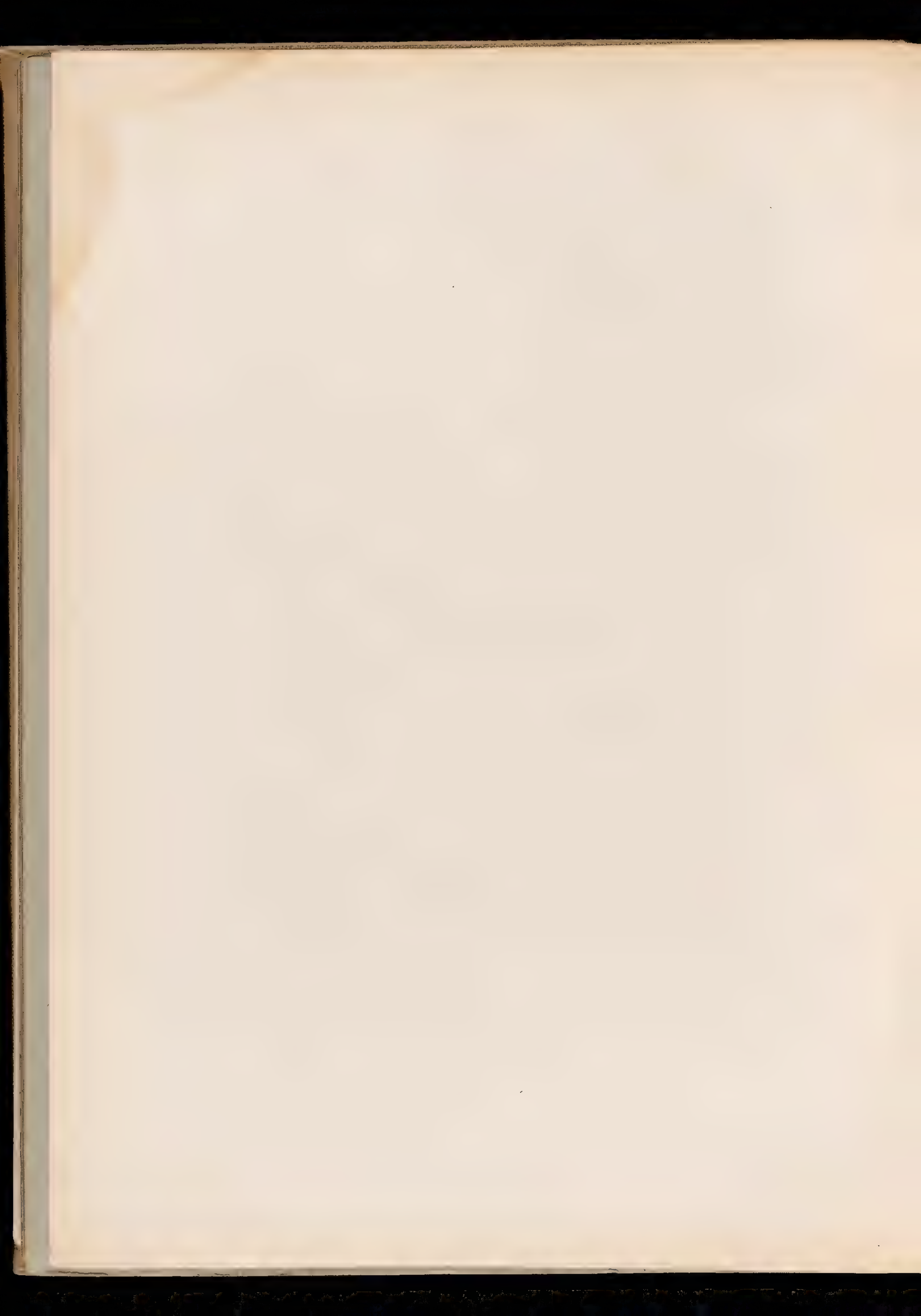
Bildnis des Prinzen Ruprecht von der Pfalz

Leinwand; 176 × 96 cm

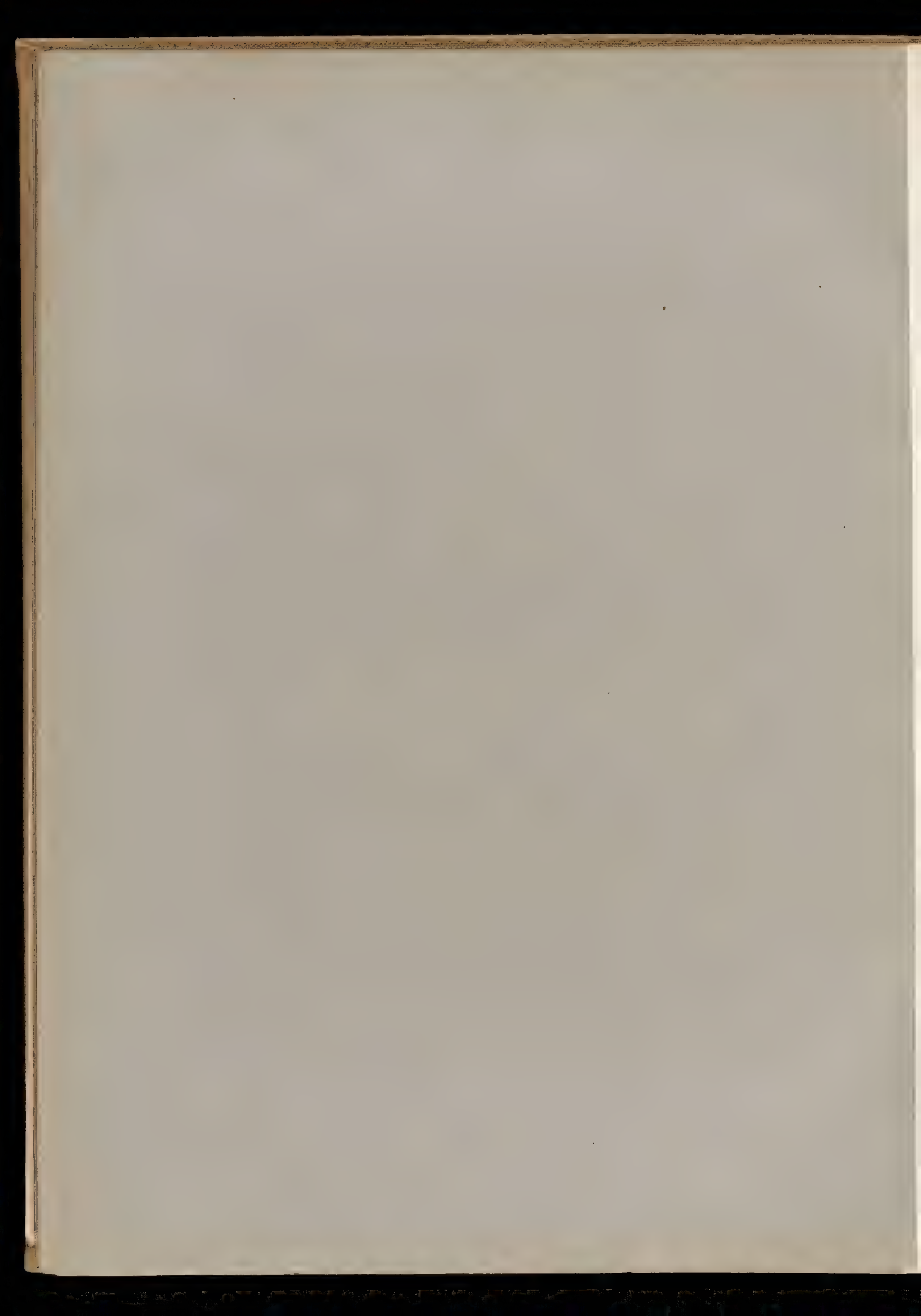
Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie

In der stattlichen Reihe von Bildnissen, die die Wiener Galerie von Van Dycks Hand besitzt, gehören die beiden Porträte der jungen Prinzen Karl Ludwig und Ruprecht von der Pfalz zu den vorzüglichsten, zugleich aber auch zu den beliebtesten. Es sind die Söhne jenes unglücklichen Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz, der kurze Zeit König von Böhmen gewesen ist, der aber Königskrone und Kurfürstenwürde zugleich durch die Schlacht am weißen Berge verloren hat. Van Dyck hat die beiden Knaben wiederholt gemalt. Die Bildnisse der Wiener Kaiserlichen Galerie dürften wohl in den Niederlanden entstanden sein, als der ältere Prinz, Karl Ludwig, etwa vierzehn, der jüngere, Ruprecht, etwa zwölf Jahre zählte. Prinz Ruprecht, dessen Porträt wir hier wiedergeben, ist ein reizender Knabe mit weichen, träumerischen Zügen. Er steht in leichter, vornehmer Haltung an einen Wandpfeiler gelehnt. Sein schwarzes Gewand hebt sich vortrefflich ab von dem Grau der Architektur, das durch einen grünen Vorhang und ein Stückchen Landschaft belebt wird. Einen feinen Gegensatz zu dem schwarzen Gewande bildet der weiße Hund, der neben dem Prinzen auf dem Boden sitzt und zu ihm aufblickt. Die malerische Ausführung ist von größter Sorgfalt und Weichheit, die Auffassung des Ganzen von einer Eleganz, die keinem andern als Van Dyck eigen ist. Man betrachte nur die zarten, lässig gehaltenen Hände des Knaben. — Auch der Dargestellte selbst hat für die Geschichte der Kunst ein besonderes Interesse. Aus dem feinen Knaben ist später einer der hervorragendsten fürstlichen Dilettanten des siebzehnten Jahrhunderts geworden: er hat selbst etwa ein Dutzend ausgezeichneter Schabkunstblätter geschaffen, nachdem er in die Geheimnisse der damals noch neuen Technik von ihrem Erfinder Ludwig von Siegen eingeweiht worden war. Die Blätter des Prinzen Ruprecht gehören heute zu den Seltenheiten des Kunsthandels. Von noch größerer Bedeutung ist es wohl, daß der Prinz, der als Enkel König Jakobs I. Feldherr und Admiral in englischen Diensten wurde, diesen Kunstzweig in England eingeführt und damit den Grund gelegt hat zu der unvergleichlichen Blüte der englischen Schabkunst im achtzehnten Jahrhundert.

Gustav Glück







Peter Paul Rubens

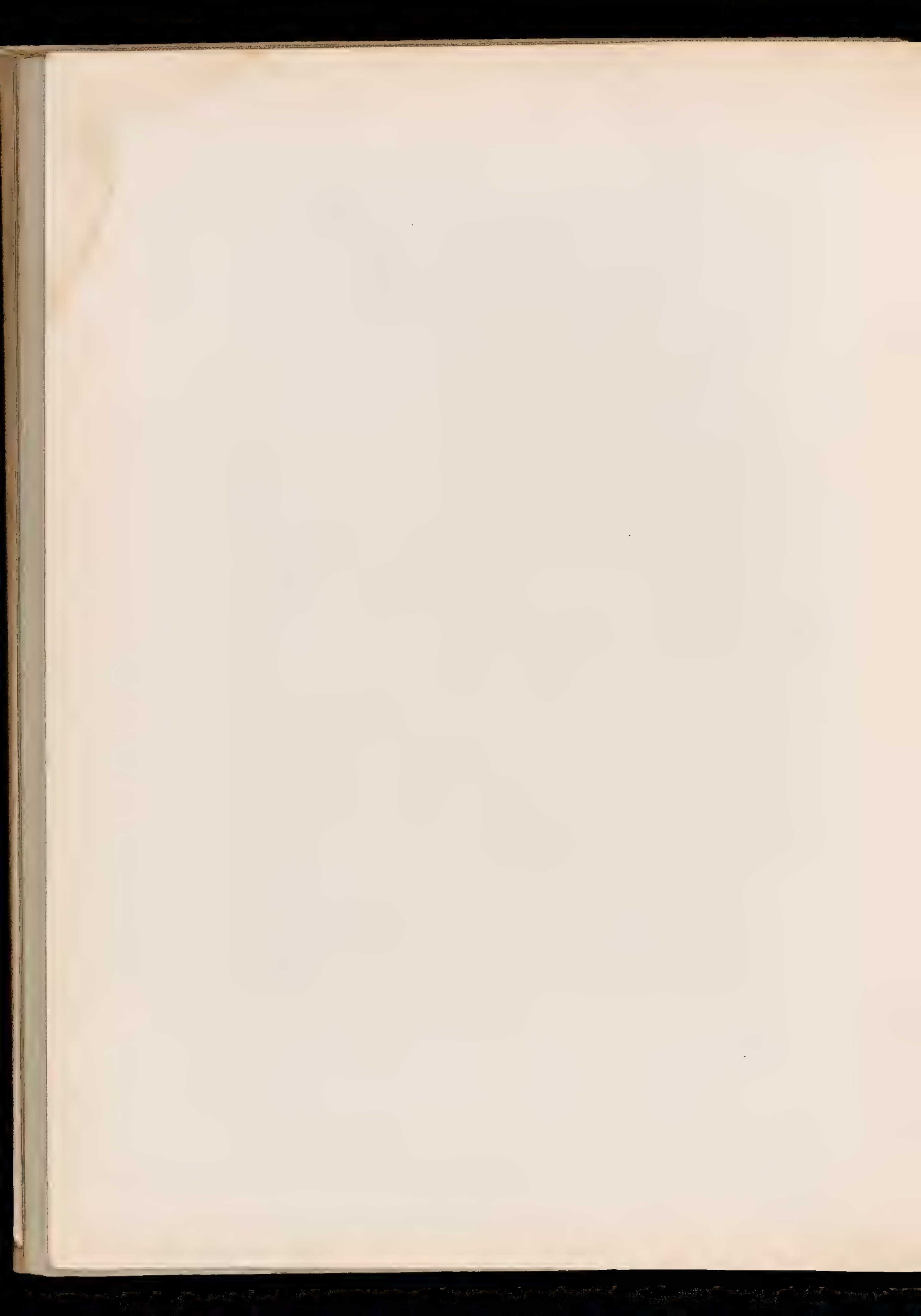
(1577—1640)

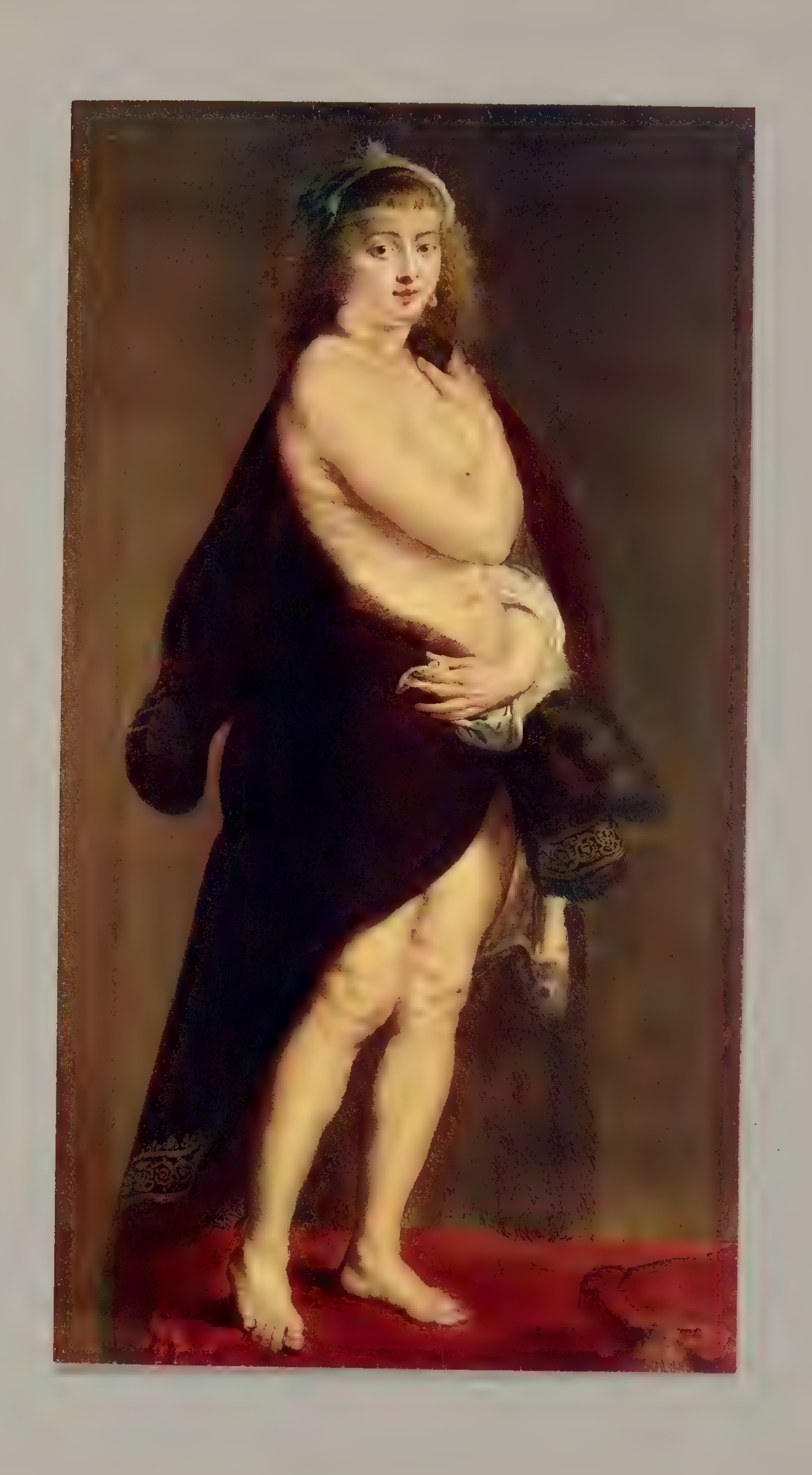
Des Künstlers zweite Frau
Helene Fourment („Das Pelzchen“)

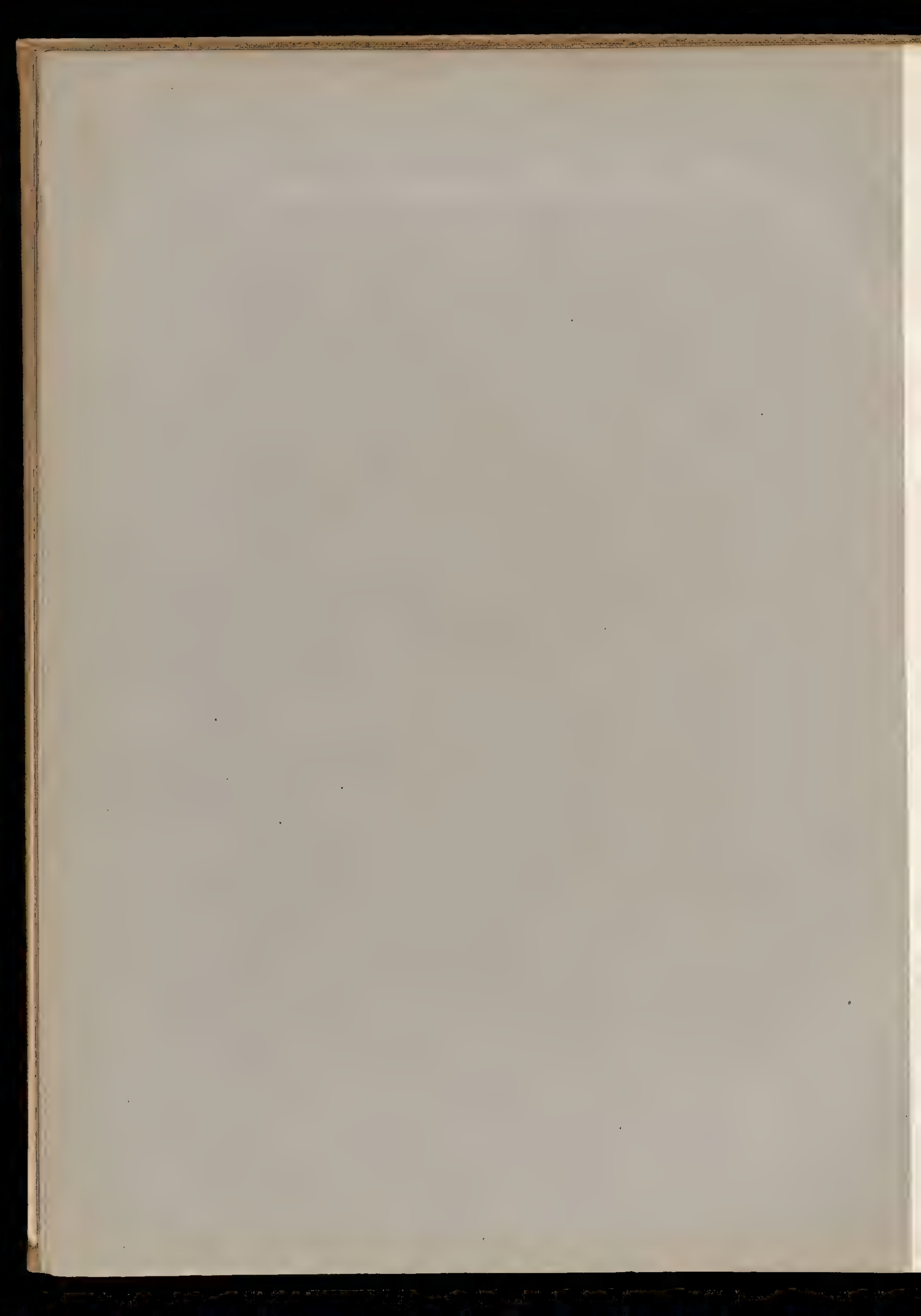
Holz; 175×96 cm
Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie

In Rubens' Leben und Kunst spielt seine zweite Frau, Helene Fourment, eine große Rolle. Vier Jahre nach dem Tode seiner ersten Frau, Isabella Brant, deren Verlust er tief betrauert hatte, heiratete er als dreiundfünfzigjähriger Mann ein blühendes, sechzehnjähriges Mädchen von blendender Schönheit, das aus einer guten Antwerpener Familie stammte, mit der der Meister verschwägert war. Wir wissen wenig von dem Wesen und von dem Charakter Helene Fourments; wenn wir sie aber nach den Bildnissen, die ihr großer Gatte geschaffen hat, beurteilen können, so müssen wir sie für höchst liebenswürdig im wahrsten Sinne des Wortes halten. Ein munteres, heiteres Wesen, echt weibliche Freude an prächtigen Kleidern und Schmuck möchten wir aus ihren Bildnissen herauslesen. Ungerecht würden wir aber wohl sein, wenn wir uns über ihre Geistesgaben zu urteilen erlauben wollten, die wir, ohne sie zu kennen, bei so viel Liebreiz und Schönheit leicht zu unterschätzen geneigt sind. Die Hauptsache muß uns bleiben, was sie Rubens gewesen ist. Seit seiner Verheiratung mit ihr spürt man in seinem Schaffen einen ganz neuen, frischen Antrieb, und wohl seine schönsten Werke sind in dem Jahrzehnt entstanden, das ihm mit ihr zu leben vergönnt war. Erinnerungen an die erste Zeit dieser den Meister verjüngenden Liebe sind uns erhalten in jenem köstlichen Bilde der alten Pinakothek in München, in dem wir Rubens erblicken, der von seinem Sohne begleitet Helenen den Garten seines Hauses in Antwerpen zeigt, und in dem berühmten in zwei Fassungen erhaltenen „Liebesgarten“, der wohl als freie und halb symbolische Darstellung des Lebens in der Verlobungszeit des Künstlers zu deuten sein dürfte. Wiederholt, ja, wie es scheint, fast jedes Jahr hat Rubens seine geliebte junge Frau gemalt, bald als Brustbild, bald in ganzer Figur, bald mit einem oder mehreren der hübschen Kinder, die aus dieser glücklichen Ehe hervorgegangen sind. Fast alle diese Bildnisse gehören zu den herrlichsten Werken, die der Meister geschaffen hat. Unter ihnen ist vielleicht das schönste das hier wiedergegebene Gemälde, in dem er Helene in ganzer Figur, nur mit einem Pelzmantel bekleidet, den sie mit den Händen vor dem Herabgleiten schützt, dargestellt hat. Die Anregung zu dieser Art der Darstellung hat ihm wohl der von ihm über alles verehrte Tizian in einem ebenfalls in der Wiener Galerie erhaltenen Halbfigurenbilde geboten, das Rubens wohl sicher gekannt hat. Selten ist in der Malerei der weibliche Körper mit solcher Kunst dargestellt worden, wie in diesem Bilde Helene Fourments. Rubens hat es mit voller Liebe gemalt; denn es war nur für ihn selbst bestimmt. Er hat es seiner Witwe vermacht und ihm in seinem Testament den Namen „het pelsken“ gegeben, unter dem es auch heute noch bekannt ist. Es ist wohl nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, in der ersten Zeit der Ehe entstanden, sondern erst einige Jahre nach der Verheiratung. Der Körper ist schon ganz frauenhaft; doch scheint Helene schlanker, als in den Bildnissen, die gleich nach der Hochzeit entstanden sind. Nicht nur zu diesem Bilde hat sie ihm Modell gestanden; in manchen der schönsten Gestalten seiner Gemälde vermögen wir sie wiederzuerkennen.

Gustav Glück







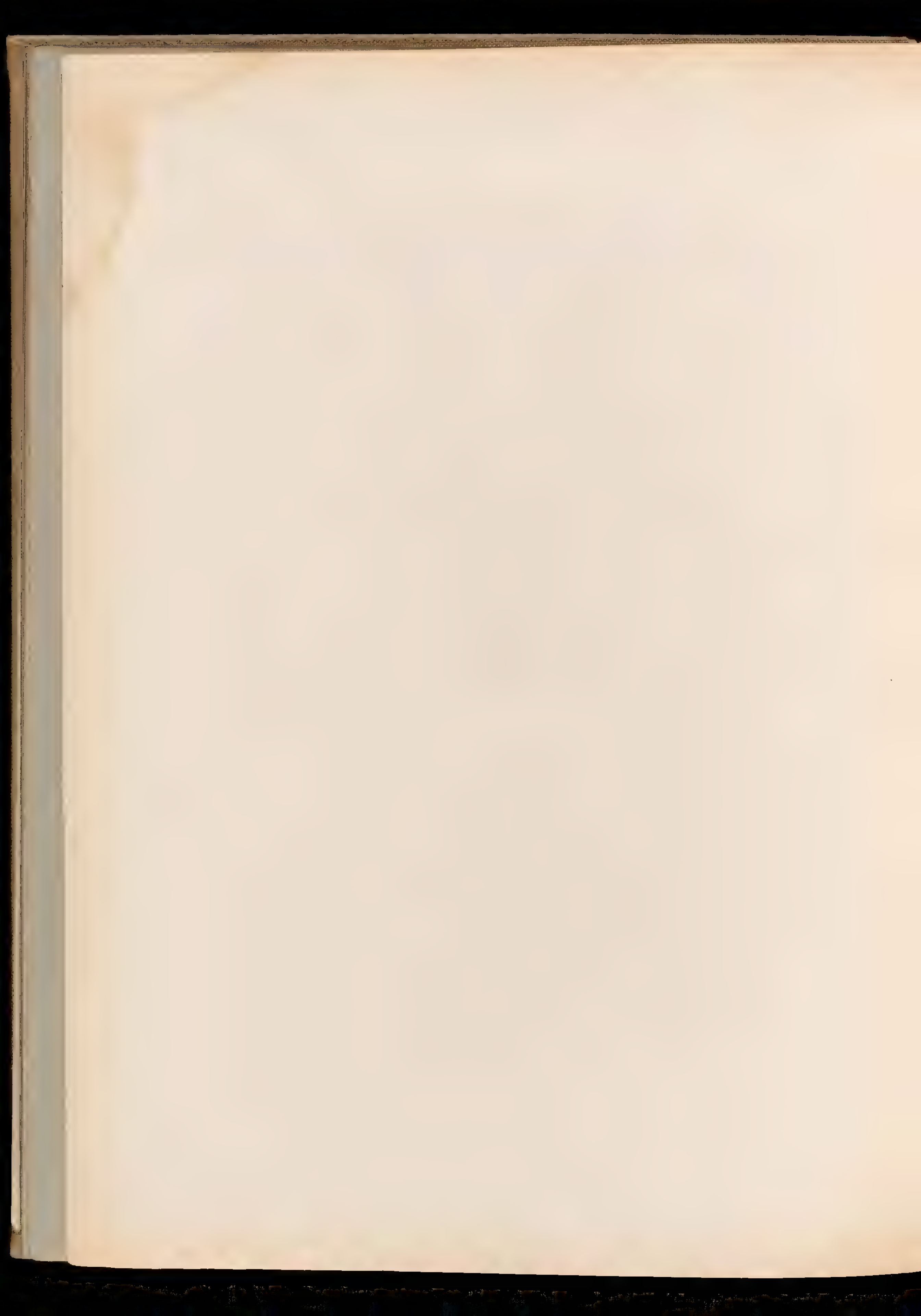
DIE GALERIEN EUROPAS

VI. BAND 1911 / HEFT 12

FARBIGE REPRODUKTIONEN:

Rubens, Selbstbildnis / Ter Borch, Die Apfelschälerin / Meister des Todes Mariä, Königin Eleonore von Frankreich / Rubens, Das Venusfest / Tizian, Der kleine Tamburinschläger





Peter Paul Rubens

(1577—1640)

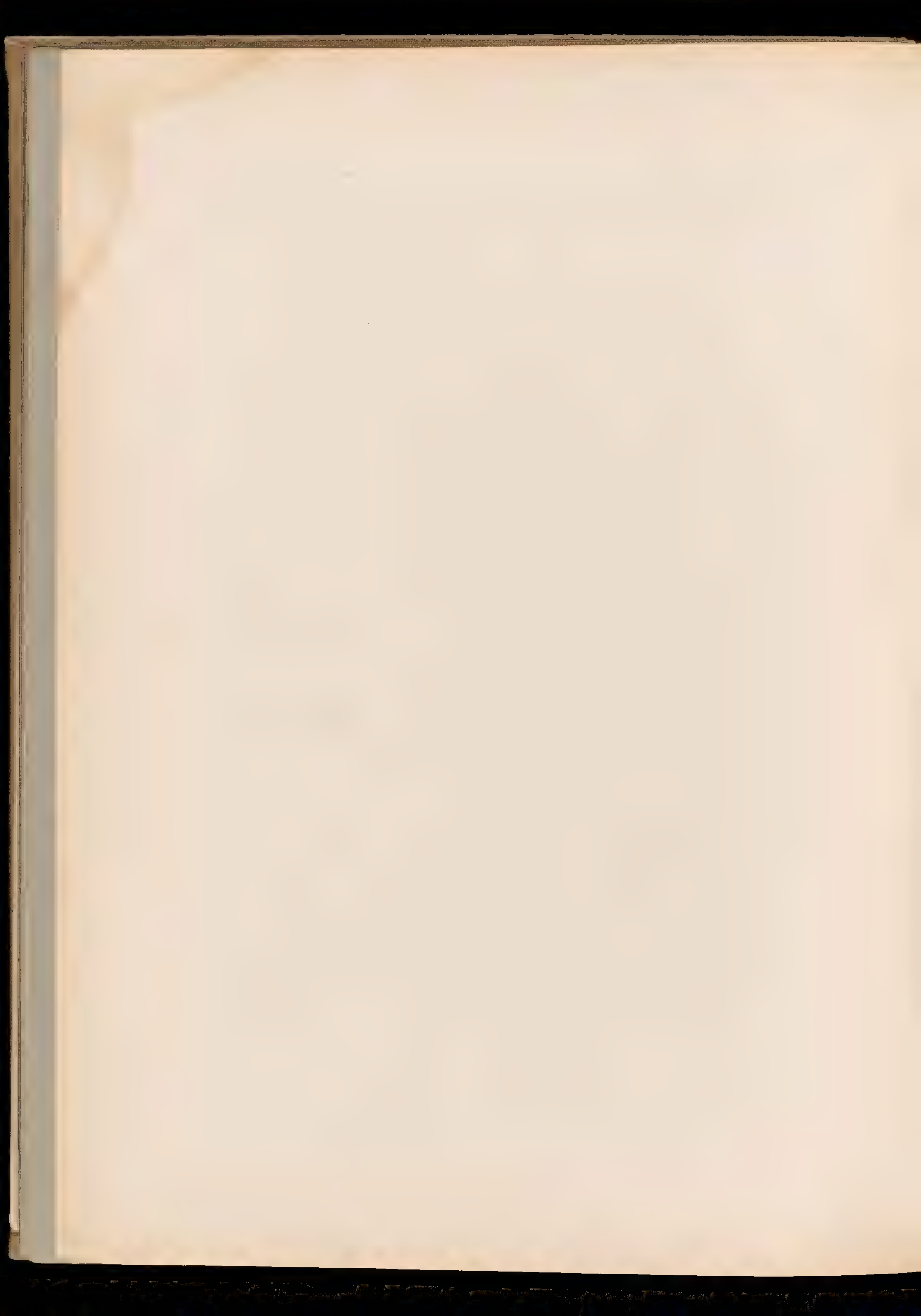
Selbstbildnis

Leinwand; 109×83 cm

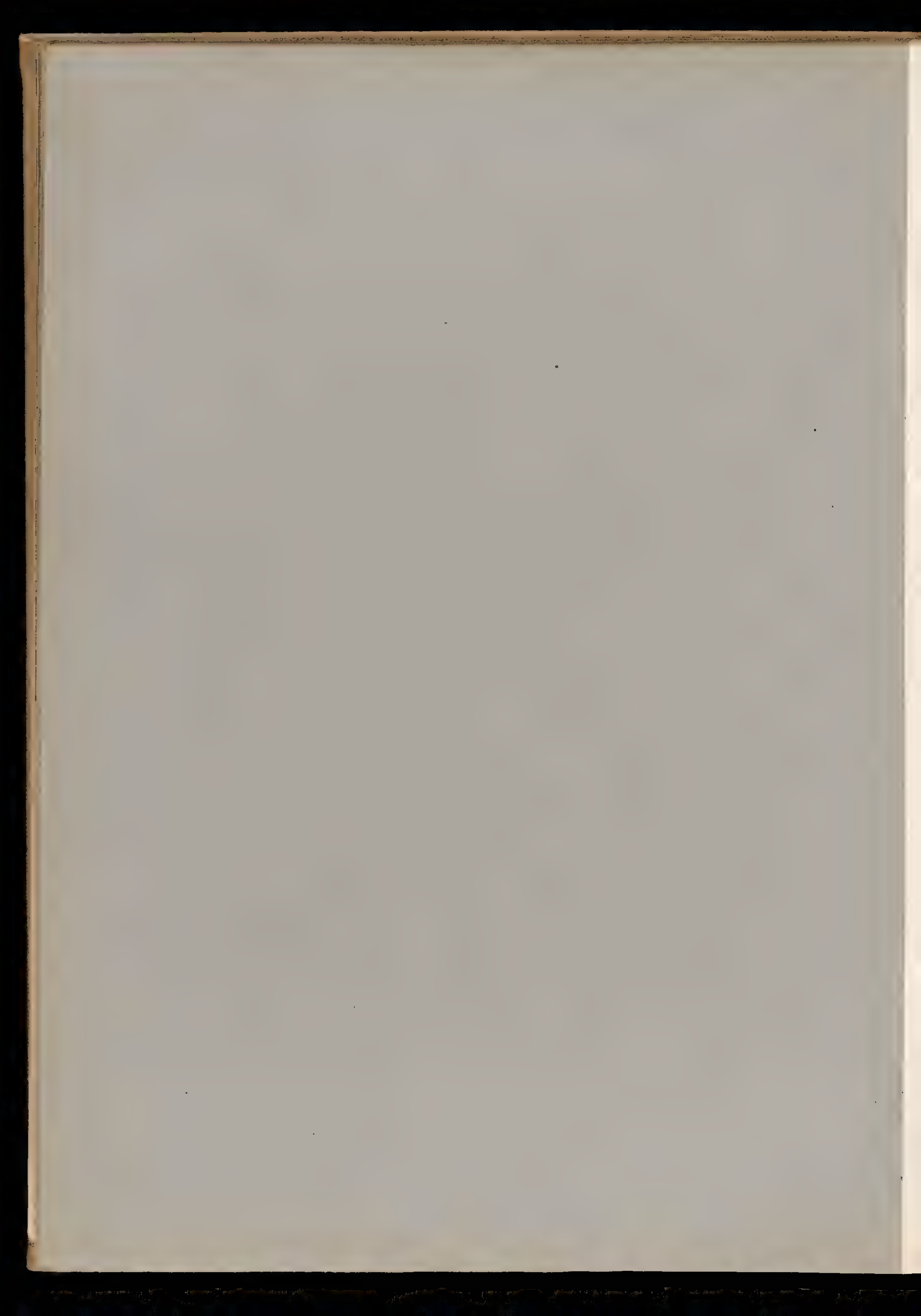
Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie

Rubens gehört nicht zu den Künstlern, die sich für ihr eigenes Außere so lebhaft interessiert haben, wie etwa Dürer oder Rembrandt. Es gibt von ihm nicht viele Selbstbildnisse. Aus früher Zeit kennen wir nur zwei: das eine hochberühmte — in der Alten Pinakothek zu München — zeigt ihn als Jungvermählten mit seiner ersten Frau Isabella Brant unter einer Geißblattlaube sitzend, in dem andern hat er sich hoch zu Roß auf der großen Darstellung der Anbetung der Könige zu Madrid wiedergegeben, die um dieselbe Zeit (1609) entstanden ist, später aber bei seinem zweiten Aufenthalt in Madrid in manchen Teilen von ihm selbst neu übermalt wurde. Erst aus den zwanziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts stammen die zwei vorzüglichen Brustbilder in Schloß Windsor und in den Uffizien zu Florenz. Hier erscheint er als der stattliche, reife Mann, wie in den vielen modernen Bildern und Skulpturen, bei denen freilich oft der weiche, schwarze, große Hut das Wesentlichste für die Ähnlichkeit bedeutet. Etwas häufiger werden seine Selbstbildnisse in der Zeit nach seiner zweiten Vermählung mit der schönen Helene Fourment (1630). Aus der ersten Zeit dieser Ehe stammt wohl das im Ausdrucke höchst liebenswürdige Brustbild im Besitze des Herzogs von Arenberg in Brüssel. Ganz ähnlich hat er sich auf dem berühmten „Spaziergang im Garten" der Münchener Pinakothek dargestellt, auf dem er der Neuvermählten sein schönes Besitztum zeigt. Außerordentlich sympathisch erscheint seine Gestalt auf dem berühmten Gruppenbilde, das ehemals zur Sammlung des Herzogs von Marlborough in Blenheim gehörte, heute sich aber im Besitze Baron Alphons Rothschilds in Paris befindet: hier sind seine edlen Züge freudig bewegt über die ersten Gehversuche eines seiner Kinder aus seiner zweiten Ehe, das von seiner anmutigen, prächtig gekleideten Frau am Gängelbande geleitet wird. Bei aller Intimität dieser Darstellung aus dem Familienleben des Meisters zeigt sich doch hier auch die vornehme Pracht seiner Lebensführung, wie er sie liebte: er selbst ist, wie Helene Fourment, aufs Eleganteste gekleidet und seine Haltung hat etwas Ritterliches. Das schönste und tiefste von allen Selbstbildnissen des Künstlers aber ist die hier wiedergegebene Halbfigur der Wiener Galerie. Auch hier ist er aufs Vornehmste gekleidet, mit seinem großen schwarzen Hut und einem faltigen schwarzen Gewande. Die Rechte trägt einen weiten Handschuh und hängt herab, die Linke ruht auf dem Degenkorbe. Über dem weißen, gefältelten Halskragen blickt uns aber ein müdes, fast kränkliches Antlitz von ungemein sympathischem Ausdruck entgegen. Das Bild ist offenbar kurz vor Rubens' Tode gemalt, und es liegt darin ein leichter Hauch von Melancholie, die dem Meister sonst nicht eigen ist, die aber hier wohl als eine Vorahnung des Todes des in seinen letzten Jahren von schwerer Gicht geplagten Künstlers gedeutet werden könnte. Dabei sind aber seine etwas welk gewordenen Züge ganz erfüllt von dem Grundton seines Wesens: jener edlen, wahren Herzensgüte und Menschenfreundlichkeit, die wir aus so vielen Zeugnissen kennen. Es gibt wenige große Künstler, die diesen Zug in solchem Maße zeigen, wie Rubens, die, so wie er, allen Kollegen und Schülern immer gütig und zugleich neidlos entgegengekommen sind. Dieses in seiner Tiefe des Ausdrucks unübertreffliche und unvergeßliche Bildnis, auch in der malerischen Ausführung von größter Feinheit, würde allein genügen, um Rubens den Titel eines großen Porträtmalers zu sichern, der ihm, wie bekannt, von Fromentin abgesprochen worden ist.

Gustav Glück







Gerard Ter Borch

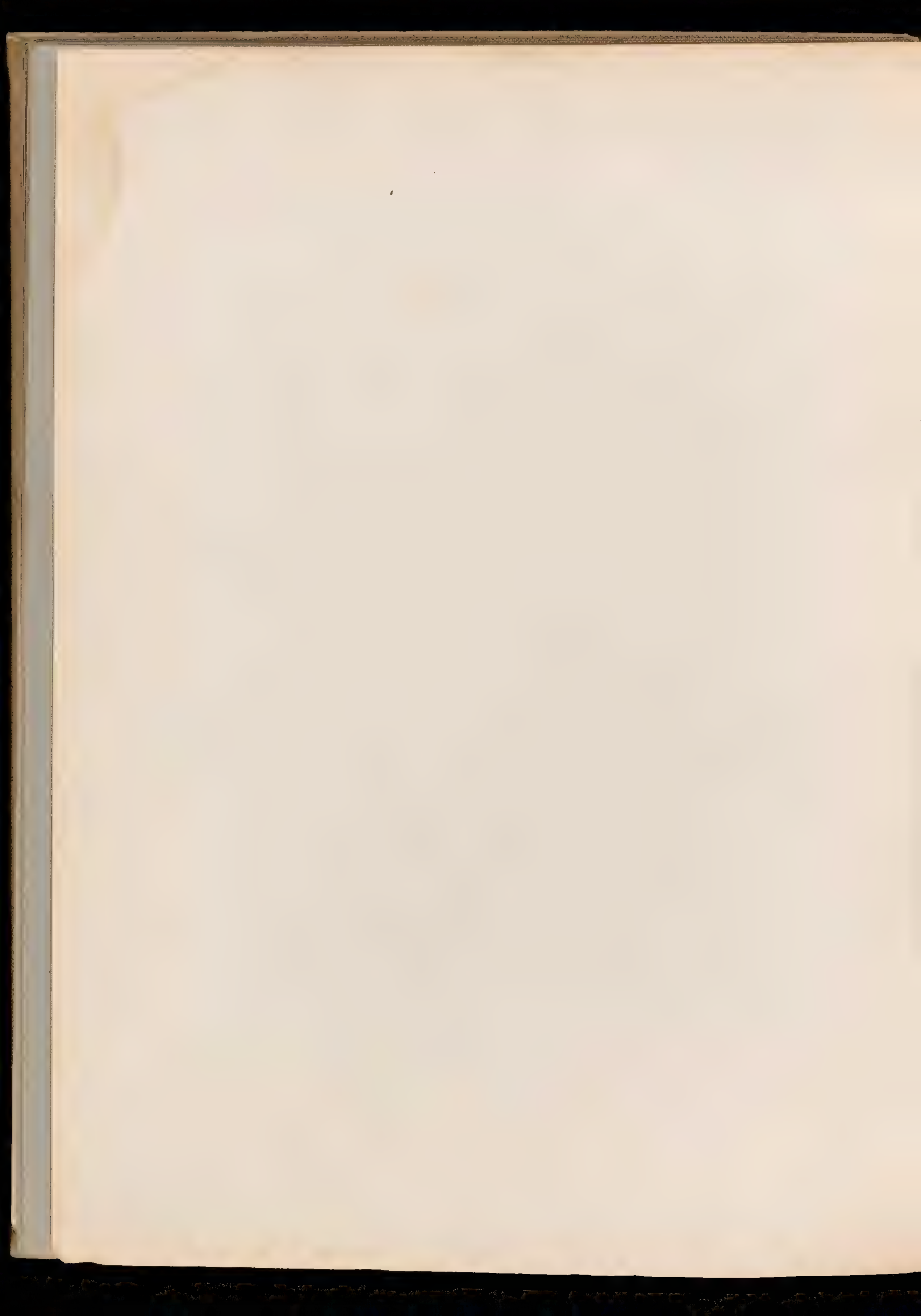
(1617—1681)

Die Apfelschälerin

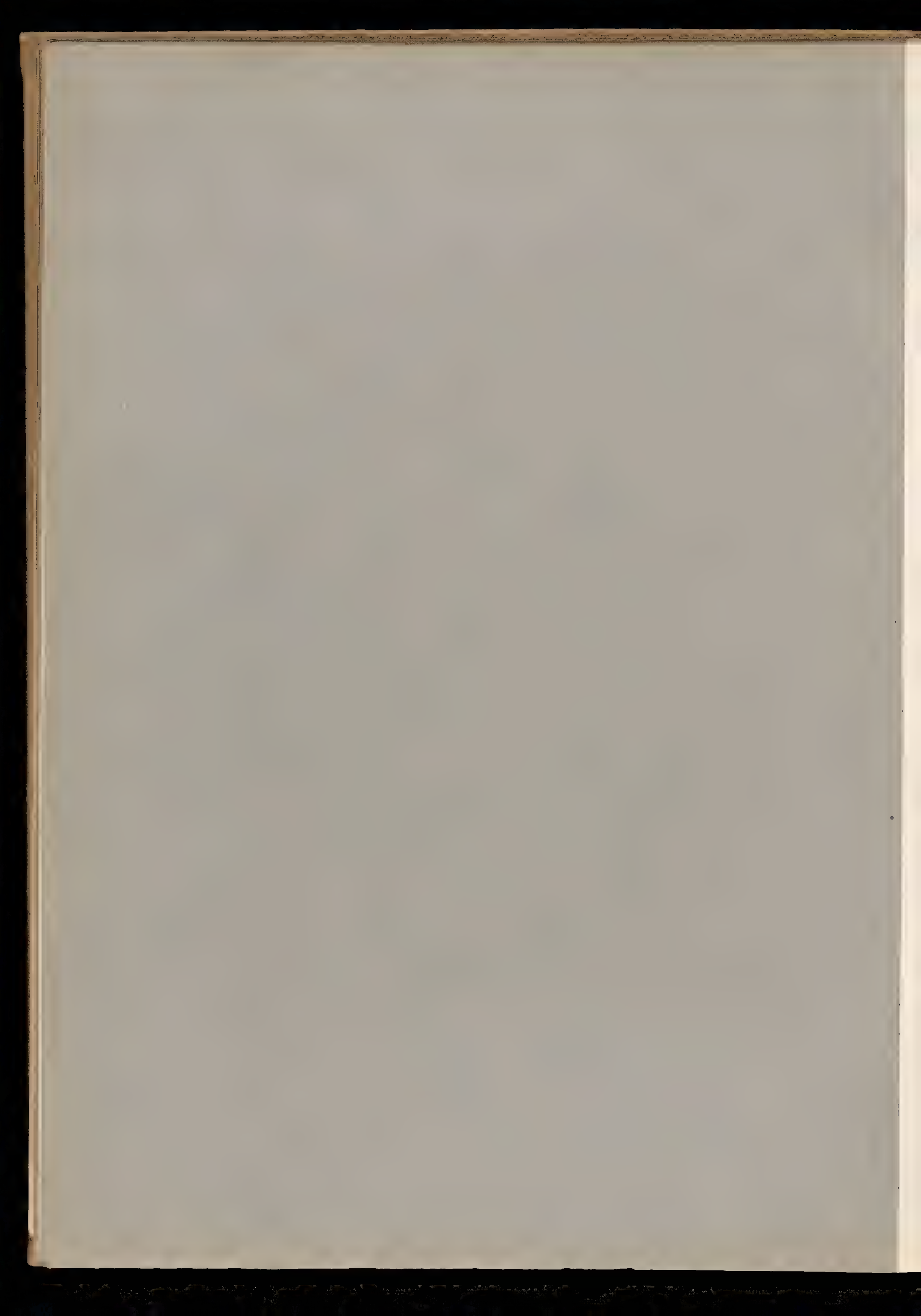
Leinwand auf Holz; 36×30 cm
Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie

Die Motive, die sich die holländische Genremalerei zur Zeit ihrer größten Blüte wählt, sind höchst einfach; ganz gewöhnliche Vorgänge des täglichen Lebens, etwa einige Personen bei ihrer häuslichen Beschäftigung in einem von Licht durchfluteten Raum, in dem auf grauer Wand ein paar Bilder oder eine Landkarte hängen, werden durch den Zauber von Farbe und Beleuchtung zu herrlichen Kunstwerken gestaltet. Der Maler, der in dieser Gattung neben dem Delftschen Jan Vermeer und neben Pieter de Hooch das Größte geleistet hat, ist Gerard Ter Borch. Seine Werke zeugen von einem so vornehmen Geschmack, daß man es ihnen anzusehen glaubt, daß ihr Urheber eine sorgfältige, feine Erziehung und Bildung genossen hat. Als Sohn eines wohlhabenden, vielgereisten Malers zu Zwolle in Holland geboren, ist er schon in seiner Jugend viel herumgekommen; verschiedene Reisen führten ihn nach Deutschland, England, Italien und schließlich auch nach Spanien. Zurückgekehrt lebte er einige Jahre in seiner Geburtsstadt, siedelte aber 1654 nach Deventer über, wo er heiratete und als angesehener Bürger und Stadtrat bis zu seinem Ende wohnte. Seine künstlerische Laufbahn begann er mit Szenen aus dem Soldatenleben in der Art der Haarlemer Schule, von der er manches gelernt hat. In späteren Jahren widmete er sich ausschließlich dem sogenannten „höheren Genre“ und dem Porträt. Großes Aufsehen scheint seine Darstellung der Friedenskonferenz zu Münster in Westfalen (1646) gemacht zu haben, die er an Ort und Stelle malte: dieses Bild mit einer großen Anzahl von miniaturartig fein durchgeführten Bildnissen gehört heute zu den Schätzen der Londoner Nationalgalerie. Auch sonst sind seine Porträte, teils Brustbilder, teils in ganzer Figur, fast durchwegs von kleinen Maßen; trotzdem erinnern sie in ihrer sehr diskreten und gewählten Farbengebung und in der Einfachheit ihrer Anordnung an keinen Geringern als Velazquez, dessen Werke der holländische Künstler ohne Zweifel bei Gelegenheit seiner spanischen Reise kennen gelernt hat. Den gleichen feinen Geschmack beweisen seine bekannten Sittenbilder, die Szenen aus dem häuslichen Leben der höheren Stände wiedergeben. Ein vorzügliches Beispiel dieser Seite seiner Kunst bietet die hier wiedergegebene „Apfelschälerin“ der Wiener kaiserlichen Galerie. Man kann sich kaum einen einfacheren Vorwurf denken: Eine junge Frau mit schwarzem Kopftuch, gelber mit weißem Pelz besetzter Jacke und grauem Rock schält einen Apfel, offenbar für das kleine Mädchen mit dem großen Federhut, das ihr mit gespannter Aufmerksamkeit zusieht; sie sitzt an einem Tische, der mit einem blauen Tuche bedeckt ist und auf dem ein Leuchter und eine Fayenceschüssel mit Äpfeln steht. Diese Gruppe mit ihren feinen, gewählten Farben hebt sich vortrefflich ab von dem kühlen Grau der Wand und einer Landkarte, die durch eine lateinische Inschrift als eine neue und genaue Karte von ganz Europa bezeichnet wird. Das Ganze ist in ein wunderbar zartes, weiches Helldunkel gehüllt und die Färbung von einer so vollendeten Harmonie, wie sie uns ähnlich nur in höchst wenigen, großen Kunstwerken begegnet.

Gustav Glück







Meister des Todes Mariä

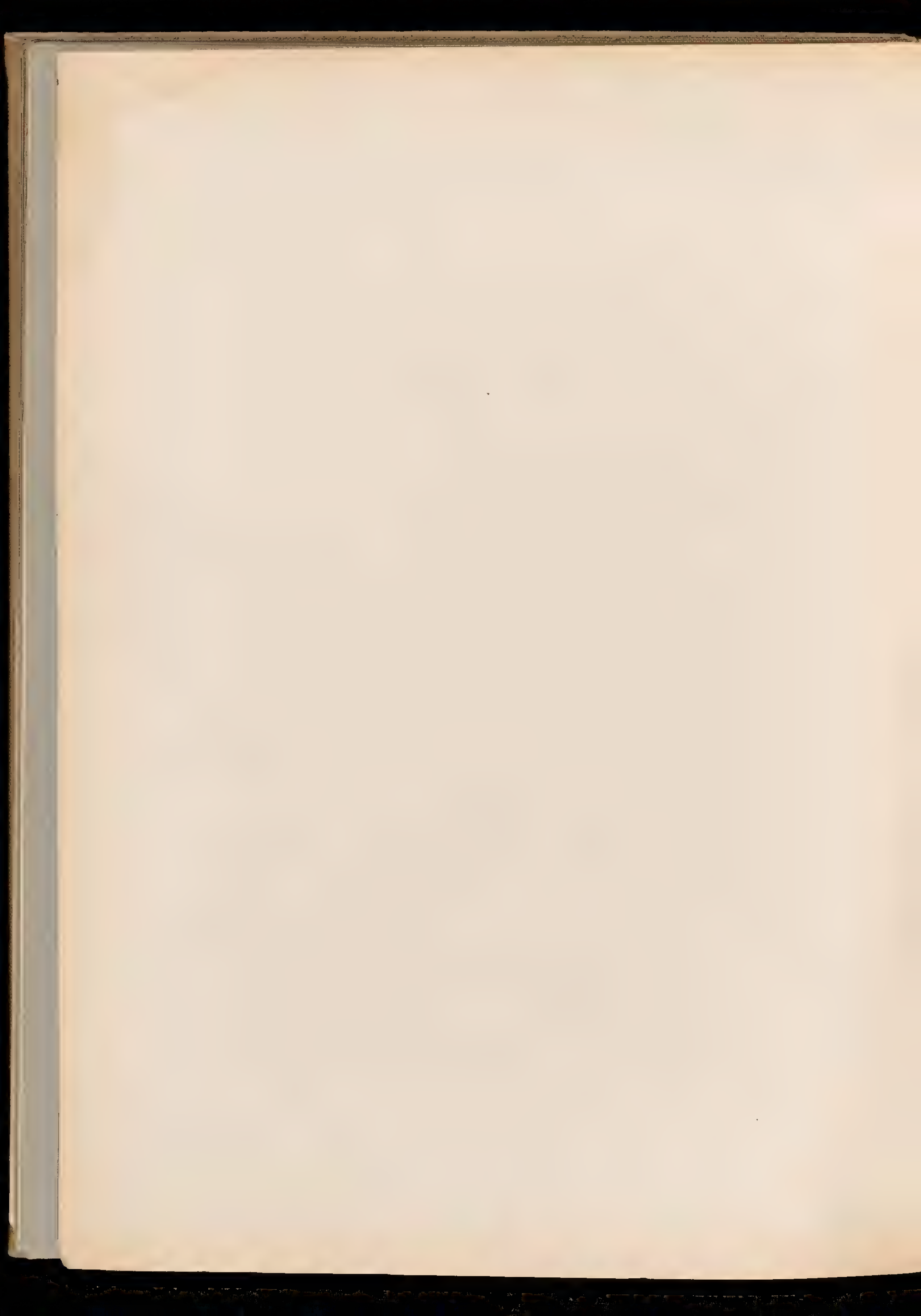
Königin Eleonore von Frankreich

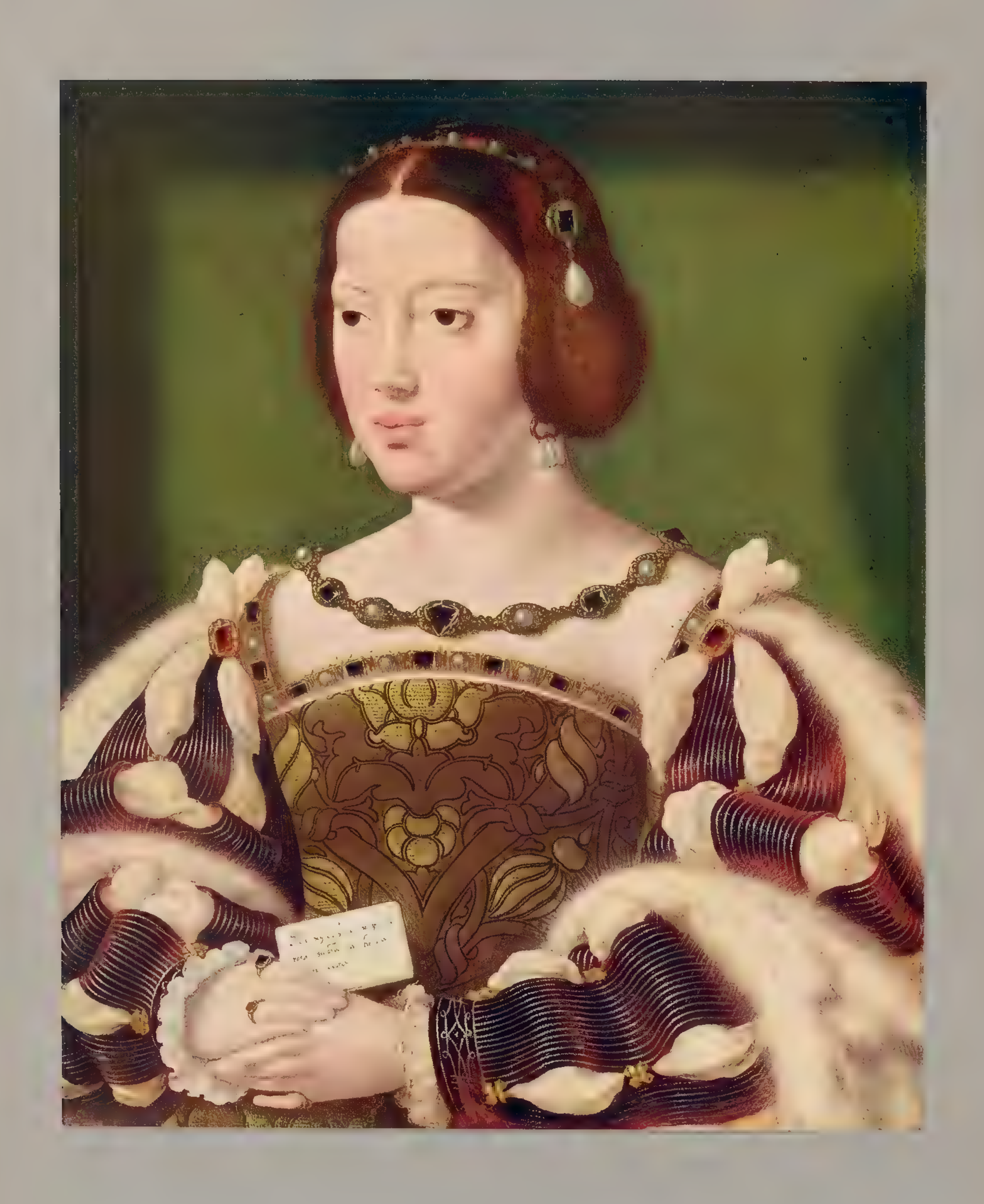
Holz; 35.5×29.5 cm

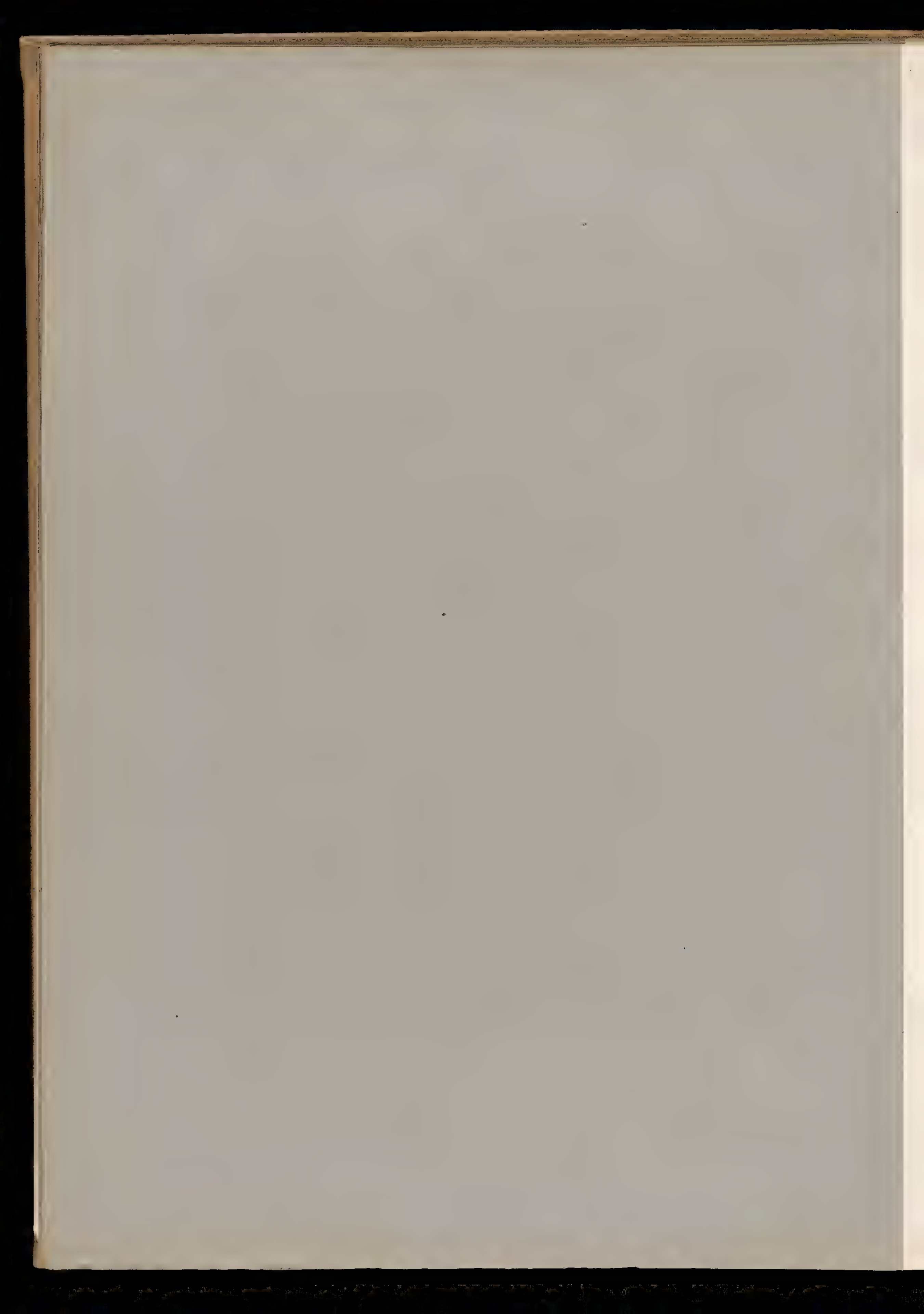
Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie

Das vorliegende Bildnis, das erst vor wenigen Jahren für die Wiener Kaiserliche Galerie erworben worden ist, gehört zu den vorzüglichsten Beispielen der altniederländischen Porträtmalerei. Die Königin ist in die vornehme französische Hoftracht der Zeit um 1530 gekleidet. Sie trägt ein viereckig ausgeschnittenes Kleid mit einem Brusteinsatz aus Goldbrokat und Ärmeln aus dunkelrotem, mit Silber gesticktem Sammet. Die Ärmel sind nach der Mode der damaligen Zeit geschlitzt und aus den zahlreichen Schlitzen ist das Hemd in Bäuschchen hervorgezogen. Eine Boa aus feinstem Hermelinpelz schlingt sich um die Armel. Das rötliche Haar, die weiße Brust und der Rand des Ausschnittes sind mit reichem Perlenschmuck geziert. Die blassen Züge zeigen unverkennbar habsburgische Züge: der eigentümliche Mund mit der etwas vorgeschobenen, kräftigen Unterlippe ist ein Gemeingut der habsburgischen Familie, ein Erbteil, das nach Brantôme von der Königin Eleonore selbst bemerkt und — schwerlich mit Recht — auf Maria von Burgund, die erste Gemahlin Kaiser Maximilians I., und ihre Vorfahren zurückgeführt wurde. Königin Eleonore ist das älteste Kind König Philipps des Schönen und eine Schwester Kaiser Karls V. Zuerst mit dem König Emanuel von Portugal vermählt, wurde sie nach dem Tode ihres ersten Gemahls aus politischen Gründen dem König Franz I. von Frankreich angetraut, der, über diese ihm aufgezwungene Vermählung wenig erfreut, sich nicht scheute, bei Eleonorens Einzug in Paris sich mit seiner Geliebten, der Herzogin von Estampes, am offenen Fenster zu zeigen. Aus der ersten Zeit dieser ihrer zweiten Vermählung stammt auch unser Bildnis; dies beweist die französische Hoftracht und die Adresse des Briefes, den sie in der Hand hält: er ist in spanischer Sprache an die „allerchristlichste und hochmächtige Königin“ gerichtet, ein Ausdruck, der nur der Königin von Frankreich zukommt. Auch hält sie auf ein paar gleichzeitigen Wiederholungen einen Ring in der Hand, was sicherlich als eine Andeutung ihrer Vermählung zu deuten sein dürfte. Als Maler des kostbaren Bildnisses ist mit Recht, zuerst von Georges Hulin und Max J. Friedländer, der Meister des Todes Mariä genannt worden; zu diesem Künstler passen vortrefflich der eigentümliche, schmelzartige Auftrag der Farbe, die besondere, stilvolle Art der Zeichnung, deren Silberstiftstriche unter der zarten Malerei des Kopfes durchschimmern, die Modellierung der Fleischteile mit sehr feinen Halbtönen und der kräftig grüne Hintergrund, auf dem die Schatten des Rahmens und des Kopfes der Dargestellten zu sehen sind. Dieses Gemälde ist das Urbild einer größeren Anzahl von Wiederholungen, die sämtlich Veränderungen und insbesondere noch reicheren Schmuck zeigen. Die beste davon ist das bedeutend größere Exemplar in Hampton Court, in dem wir vielleicht ebenfalls eine Arbeit des Meisters des Todes Mariä erkennen dürfen. Die übrigen Wiederholungen, die mit dem Original viel weniger übereinstimmen, zeigen einen ganz anderen Stil und dürften wohl von der Hand französischer Hofmaler herrühren. Das Porträt Eleonorens von Frankreich bietet eine neue Stütze für die von Carl Justi und Eduard Firmenich-Richartz begründete Vermutung, der Meister vom Tode Mariä sei identisch mit dem von 1511 bis 1540 in Antwerpen nachweisbaren Maler Joos van Cleve d. Ä. Gerade von diesem Künstler berichtet uns der Florentiner Geschichtschreiber Guicciardini, er sei von Franz I. an seinen Hof berufen worden und habe dort eine Reihe von fürstlichen Personen porträtiert, darunter auch die Königin Eleonore. Für diesen Pariser Aufenthalt eines der geschmackvollsten und feinsten niederländischen Maler aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts bietet das schöne Bildnis der Wiener Galerie ein wertvolles, ja fast unwiderlegliches Zeugnis.

Gustav Glück







Peter Paul Rubens

(1577—1640)

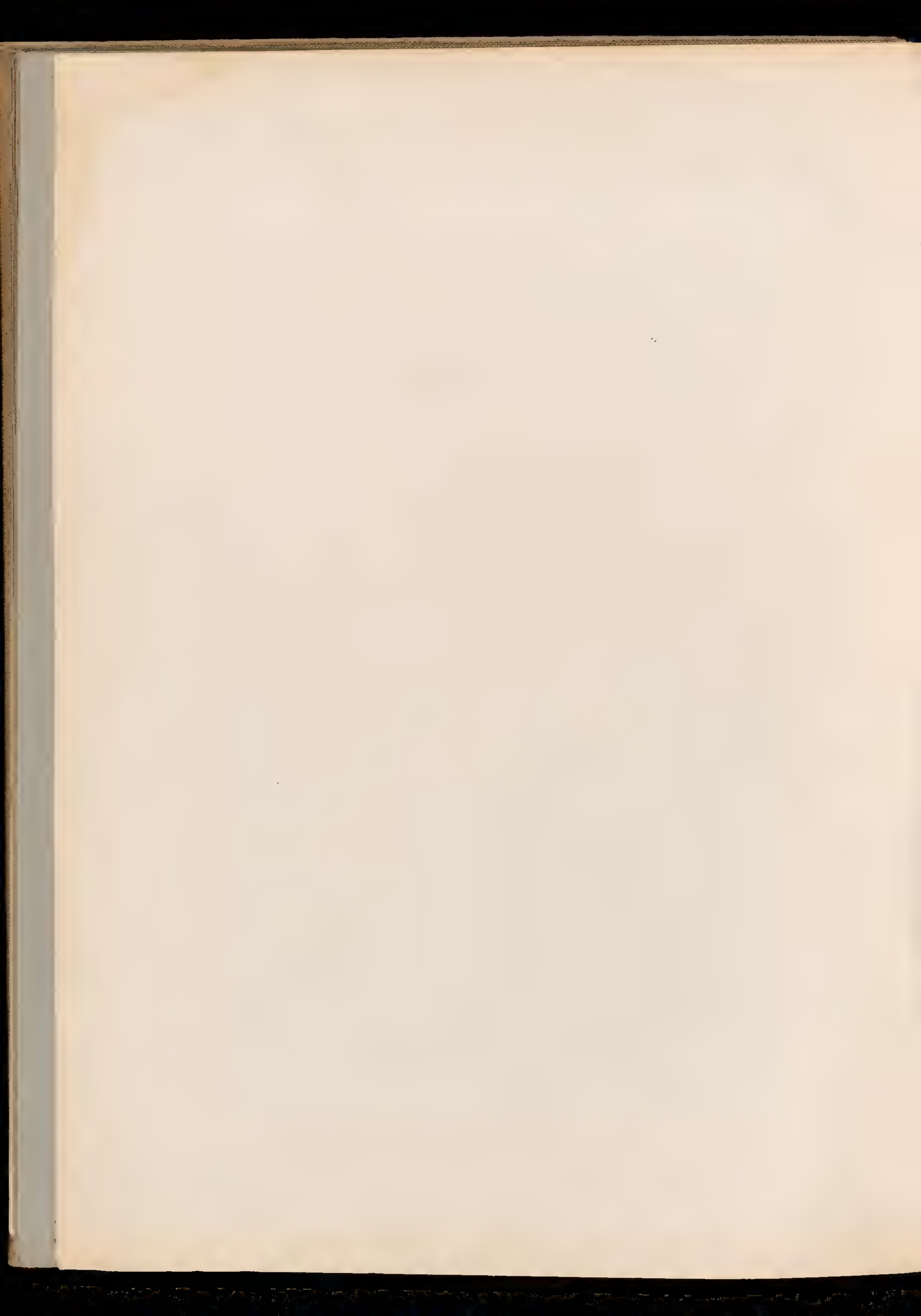
Das Venusfest

Leinwand; 217×350 cm

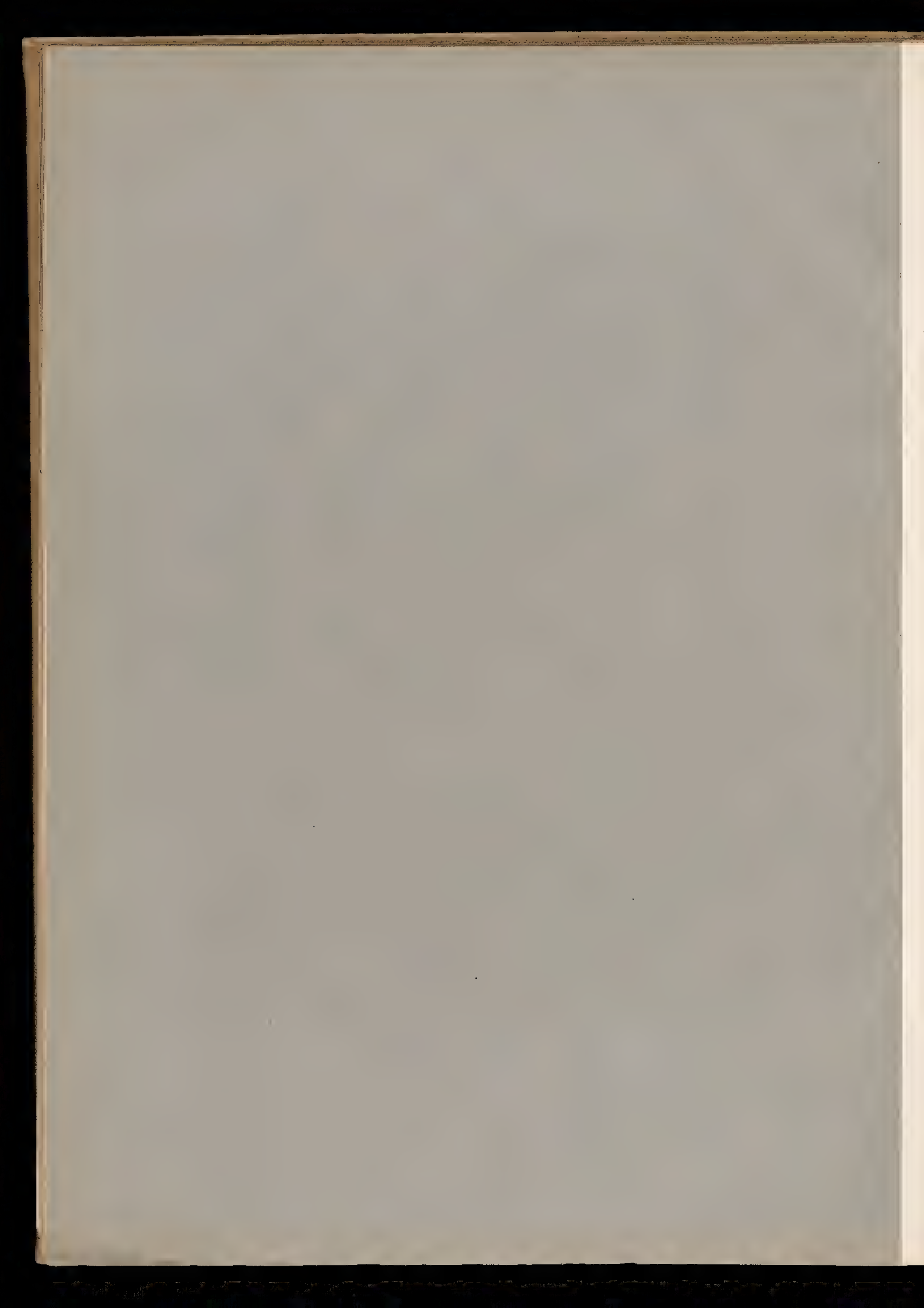
Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie

Die Gemäldebeschreibungen des älteren Philostrat, eines griechischen Sophisten der römischen Kaiserzeit, haben für viele Maler der Zeit der italienischen Renaissance wertvolle Stoffe geliefert. Eines der berühmtesten Gemälde Tizians, das Venusfest, gegenwärtig im Prado zu Madrid, geht zum Beispiel auf Philostrats „Liebesgötter" zurück. Ein paar Sätze aus Goethes Umschreibung der Worte des Sophisten mögen den Vorwurf andeuten: „Bei Betrachtung dieses belebten heiteren Bildes laßt euch zuerst nicht irre machen, weder durch die Schönheit des Fruchthaines, noch durch die lebhafte Bewegung der geflügelten Knaben, sondern beschauet vor allen Dingen die Statue der Venus unter einem ausgehöhlten Felsen, dem die munterste Quelle unausgesetzt entspringt. Dort haben die Nymphen sie aufgerichtet, aus Dankbarkeit, daß die Göttin sie zu so glücklichen Müttern, zu Müttern der Liebesgötter bestimmt hat. Als Weihgeschenke stifteten sie daneben, wie diese Inschrift sagt, einen silbernen Spiegel, den vergoldeten Pantoffel, goldene Heften, alles zum Putz der Venus gehörig . . . Auf den hohen Ästen hangen goldene Äpfel, von der Sonne gerötet, ganze Schwärme der Liebesgötter an sich ziehend. Sie fliegen empor zu den Früchten auf schimmernden Flügeln, meerblau, purpurrot und Gold. Goldene Köcher und Pfeile haben sie an die Äste gehängt, den Reichtum des Anblicks zu vermehren. . . ." Aus Philostrats Beschreibung, deren Stimmungsgehalt Goethe besser widergibt als das Original selbst, hat Tizian sein wundervolles Bild geschöpft, das mit seinen ungemein lieblichen Kindergestalten eine große Wirkung auf die Kunst des siebzehnten Jahrhunderts ausgeübt hat. Wir hören, daß Poussin, Albani und Padovanino das Bild aufs sorgfältigste kopiert und daraus die mannigfaltigsten Anregungen geschöpft haben; auch der berühmte vlämische, in Rom ansässige Bildhauer Frans du Quesnoy, genannt Fiammingo, soll danach studiert und als Frucht dieser Studien seine entzückenden „putti" (so nennen die Italiener die teils als Engel, teils als Liebesgötter verwendeten Kindergestalten) in Bronze oder Ton geschaffen haben. So sieht es fast aus, als habe die ganze herrliche Welt der putti der italienischen Barockzeit von jenem Bilde Tizians den Ausgang genommen. Aber auch der größte Kindermaler des Nordens, Rubens, hat — wahrscheinlich während seines Aufenthaltes in Rom im ersten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts — eine Kopie des Bildes geschaffen, die uns im Museum in Stockholm noch erhalten ist. Diese Kopie hat er, ebenso wie die des Gegenstückes, des Bacchanals, dessen Vorwurf nach Franz Wickhoffs scharfsinniger Deutung ebenfalls aus dem Philostrat stammt, nach Hause mitgenommen und bis an sein Ende in seinem Hause in Antwerpen aufbewahrt. In den letzten Jahren seines Lebens hat er denselben (Vorwurf in einem herrlichen, großen Gemälde eigener Erfindung behandelt: in dem berühmten „Venusfest" der Wiener Galerie. Hatte sich schon Tizian nicht an alle Einzelheiten von Philostrats Beschreibung gehalten, so stand Rubens dem Stoffe noch freier gegenüber, obwohl er als genauer Kenner des klassischen Altertums sicherlich die Quelle kannte. Er hat sich aber nur auf das Wesentliche der alten Beschreibung beschränkt: das Heiligtum der Venus mit ihrer Statue und den Nymphen, die Weihgeschenke, darunter einen silbernen Spiegel, darbringen, und die große Schar spielender und fliegender Liebesgötter finden wir auch in Rubens' Bilde. Er hat es sich aber nicht nehmen lassen, daneben auch die elementare Macht der sinnlichen Liebe in einer Gruppe von Satyrn, die in bacchantischer Lust ein paar Nymphen haschen und umfangen, zu schildern. Man pflegt eine der Nymphen, die von einem Satyr links vorne emporgehoben wird, als das Ebenbild von Rubens' zweiter Frau Helene Fourment zu bezeichnen, wie wir glauben, mit Unrecht. Eher könnte man ihr Bild in einer der Frauen rechts, die Statuetten als Weihgeschenk darbringen, wiedererkennen. Die Färbung des gänzlich eigenhändig ausgeführten Gemäldes ist von dem größten Reiz: ein helles Blau und ein leuchtendes Gelb herrschen vor. Nicht nur in der Wahl des Vorwurfs, sondern auch in dessen malerischer Wiedergabe glaubt man etwas von der großen Vorliebe zu spüren, die Rubens sein Leben lang seinem großen venezianischen Vorgänger entgegengebracht hat. Dabei ist aber Rubens nach jeder Richtung hin von wirklicher Nachahmung frei. Er hat den Stoff in den Bilderkreis der vlämischen Malerei eingeführt; auch Jordaens hat ihn, in einem Bilde der Dresdner Galerie, behandelt, an dem man sieht, wie leicht derselbe Gegenstand unter einer anderen Hand, als der des immer edlen und vornehmen Rubens, ins Plumpe und Brutale gewendet werden konnte.

Gustav Glück







Tiziano Vecellio

(1477?—1576)

Der kleine Tamburinschläger

Leinwand; 52×51 cm

Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie

Erzherzog Leopold Wilhelm, der Gründer der kaiserlichen Galerie, zählte offenbar Tizians „kleinen Tamburinschläger" zu den liebsten Schätzen seiner großartigen Sammlung. Wenigstens sehen wir das Bild an hervorragender Stelle auf dem bekannten Gemälde der Wiener Galerie, in dem der Hofmaler des Erzherzogs, David Teniers der Jüngere, die Kunstkammer seines erlauchten Gönners wiedergegeben hat. Auch heute noch erfreut sich das reizende Bildchen allgemeiner Beliebtheit. Wohl zu irgend einem dekorativen Zwecke, etwa zum Schmuck eines Musikzimmers hat der Meister ein höchst liebenswürdiges Motiv erfunden: Ein hübsches Knäblein hat sich auf eine stufenähnliche Brüstung gesetzt; es hält mit beiden Händchen eine Schellentrommel und, da ihm der Klang nicht zu genügen scheint, will es wohl mit dem rechten Fuße, den es emporschnellt, etwas nachhelfen. Den Hintergrund bilden einige durch ihre Umrisse dekorativ sehr wirksame Bäume, hinter denen man in eine schöne Waldlandschaft blickt, in der ein Hund eilends einem Hasen nachjagt. Das in der Erfindung überaus poetische Werk ist leider nicht tadellos erhalten und hat dadurch viel von dem ursprünglichen Reiz seiner Färbung eingebüßt. Wir wollen hier auch nicht verschweigen, daß einzelne bedeutende Kenner der italienischen Malerei Zweifel darüber geäußert haben, ob das Bild wirklich von Tizians Hand sei. Neuerdings scheint sich aber die Meinung zu befestigen, daß es sich doch um ein etwas verdorbenes Original handle, das Tizian in seiner frühen Zeit, etwa um 1510, gemalt haben mag. Auch wir würden die geschmackvolle Komposition am liebsten dem Meister selbst zuschreiben. Manches an dem Bilde scheint freilich auf eine spätere Zeit hinzuweisen; aber ein so großer Künstler wie Tizian, der so viel Neues erfunden hat, könnte wohl etwas geschaffen haben, das uns heute als ein Kunstwerk aus späterer Zeit erscheinen muß, weil es uns in Erfindung und Technik zu vorgeschritten vorkommt.

Gustav Glück

